

الفهرست

شعر :

المضيق	نزيه ابو عفش	٤
كحول	سعدي يوسف	١٤
مرة سكر البحر	ممدوح عدوان	٢٠
أربع قصائد	كاظم جهاد	٢٤
مقارنات	هاشم شفيق	٣١
صرخات	يوجين غيللفيك	٣٨

قصة

الرايو	اتيل عدنان	٤٦
في الغابة	محمد زفزاف	٥٢
اعشاب تلتف حول اعناق الشجر	هاني مندر	٦٤

دراسات

الجنون الاميركي	انوار سعيد	٧٠
استشراف الأصالة	عزيز العظمة	٨٠ —
في دلالة النقد	فيصل دراج	٩٩ —
درس غرامشي	الطاهر لبيب	١١٥ —
ما هي الكتابة ؟	رولان بارت	١٢٢ —
الثنائية العرفانية للشكل والمضمون	سمير الصايغ	١٣٠ —
في الابداع المعاصر		
خطوط عريضة في البحث عن هوية	يمنى العيد	١٤١ —
القصيدة العربية الحديثة		
حوار مع اميل حبيبي ورؤية لأعماله	غالب هلسا	١٥٩

الأشياء وحاجز الصمت	شوقي عبد الأمير	١٨٢
الصهيونية واليسار الفرنسي .	عبد الكبير الخطيبي	١٩١
الحوار		
بفتر الذكريات	البير أديب	١٩٩
المختارات		
مختارات شعرية	نيكولاس غين	٢١٩
أوراق خاصة		
يوميات ١٩٥٩ - ١٩٦٠	غسان كنفاني	٢٣٥
اقواس ورسائل		
رسالة مفتوحة من كاتب عربي	جمال الدين بن الشيخ	٢٥٠
متحد الى رئيس الكتاب العرب المتحدين	حسن الشامي	٢٥٣
مجانين بلا أسماء	مصطفى هيكل	٢٥٧
برديات	كاظم جهاد	٢٦١
حول تيارات الفلسفة الفرنسية المعاصرة	٢٦٩
حوارات من القاهرة		
قراءات		
قراءة في وجه مصر	فاروق عبد القادر	٢٧٦
الواقعية ضد الواقعية	عمر صبري كتمتو	٢٨٣
البصقة : الرواية - البرقية	مؤنس الرزاز	٢٨٨
التأنس	جاك الاسود	٢٩٠

المضيق

تزييه ابو عفش

لا تقفلوا الصالة
نحن خارجون
فسد الهواء في المبنى . . ونحن خارجون .
انتظريني لحظة أيتها الفتاة في الصف الأمامي
تمهل أيها القاضي العميق . .
أقفل المحضر يا خفير واسمعي قليلا
: فسد الهواء في المبنى .

هدوء أيها الرفاق في معسكر اليأس
هدوء أيها الخطيب في المجلس
يا سكان هذي الأرض
يا دهماء
يا سادة
يا رعاغ
يا مقاولون . .
فسد الهواء في المبنى
ونحن :

عم صباحاً أيها الفتى
عم أيها الشيء الذي يغدق عطر اللوز في المبنى
عمي أيتها الشمس التي تبرزغ من أغنية العاشق .

عم يا حلو .. يا ندي
يا أخضر .. يا وردي
يا شاحب .. يا سكير
يا بنت ...

عمي

أيتها الفراشة الجذلى تحطّ تارة على فمي
وتارة تباغت الشعاع في إناءة القلب
تحيك زهرة في القلب
ترفو ثغرة في القلب
أو تلقي حصاة في دمي ...
عم أيها البنفسج الخطير
عم يا نهد .. يا أمير ...
يا حمامة تهدل في الصدر ولا تطير ...
يا ...

وعم صباحاً أيها الصباح
عم يا جاراً (يمشي الجار في الطريق مائلاً
تشعث الوقت عليه)
عم مكاناً أيها المنزل في نهاية المشهد ،
يا جدار
يا مسمار ...
والمسار في موضعه السالف مهجور
تهدلت عليه سترة الوالد (مهجور)

تهدلت فارغة من جسد الوالد ، من يديه ، من سعاله الناشف ،
من آثار ذات الجنب ، من ... يمضي صباحاً ويعود في ختام الليل ،
من بكائه في الليل ، من قامته تهدلت عليه ، من قلبي عليه
يستدير خارجاً و : « عم صباحاً أيها الصبي » ...
من رجاجة اليأس على ابتسامة الصغير ،
من صليبه الفقير فوق الرأس ،

تزييه ابو عفشل

من أمي تلم صرخة القلب التي تسقط في وعاء الطحين
 عم يا وقت .. يا أرضون
 عم كآبة يا أيها المنسي في زاوية الصالة ..
 يا هالك يا مراقب الصالة ...
 نحن خارجون :
 فسد الهواء في المبنى
 عموا خراباً .

.....

.....

.....

هل كان يلعب ؟
 (أقصد الولد الذي كتب الوظيفة واختفى ...)
 هل كان يلعب ؟
 هل توهم أن جنياً يشاطره القميص
 فلاذ يعدو في تراتيل الكنيسة ؟ .. !
 هل تلقته الملائكة عند منعطف المساء
 وأمسكت يده ؟ .. !
 هل اقتفت الغزالة خطوه
 واستدرجته الى سرير الليل ؟ .. !
 : يا ولداً اقترب
 يا حلوا ، يا ولداً ... الذي كتب الوظيفة
 ... واقترب .

أم كان يبكي ؟؟
 : أيها الولد الذي في دفتر الانشاء
 ترسم حافة الدنيا .. فتهرب خائفاً منها
 وتكتب زهرة اللوز الصغيرة ...

شعر

أنت يا ولدُ . . .

الذي في علبة التلوين

تبتكر المنازل والبحار

وتنشئ الأفقار

يا ولدُ . . .

الذي

في الليل يبكي

إننا نبكي ،

حزينون

وحيدون

خراب

قمرٌ يذوي

دخان

نيزكٌ يفرُّ من ملاءة الليل الذي يبكي

مهجورة قلوبنا . . كحدوة الحصان فوق حجر يبكي

تأكلت أرواحنا من كثرة الإهمال والسير . .

رماذُ وقتنا

رماذُ الأرض التي نطلبُ . .

أفشيننا على مرأى من الخرابة السر

وأخلدنا الى الإهمال -

.....

. . . هكذا يُختم الوقت اذن ؟!

وهكذا أيتها المرأة لم يبق سوانا الآن في هذا المضيق ؟!

لن نُعدَّ قهوة الصباح مرةً أخرى ؟

لن نجتمع الأوراق من حديقة المنزل ؟

لن نفلسف الليل على مائدة الغداء ؟

لن تزعجنا نكات ضيف الأحد الثقيل ؟! . .

محضُ اثنين ها هنا

تزييه ابو عفش

يزوغ نجمنا
 نمضي وحيدين الى خاتمة الوقت
 حزينين كما نرى ،
 سرير واحد يكفي كلينا
 وجبة واحدة تكفي ..
 وتابوت على شكل فراشة في دفتر الرسم الذي ...
 نحن حزينان كما نرى ..
 يزوغ نجمنا
 ونبني في السرير دولة المنفى ! ...

.....

: قف أيها الحوذي .
 يا تلميذ لا تعد سريعا .
 أيها الجندي لا تشاكس المرأة في الشارع .
 يا أيتها المرأة ما أحسن تكوينك
 ما أبدع نهديك يؤرجحان في الهواء قلبي ...
 أيها الحوذي ... قف ،
 يا أيها الحوذي
 يا جندي .. لا تذهب وراء الحرب .
 لا تبعد كثيرا أيها التلميذ ..
 يا حوذي ...

يا

(لا يقف الحوذي !!
 والتلميذ يمضي في الفراغ تاركاً دفتره الانشاء
 وقلبه ملوئاً بالخبر ... لم يبق فراغ فيه !!)
 يا جندي .
 يا جندي .
 (... والجندي يمضي في طريق الحرب)

شعر

والحمام ...

والأيام

والقلب الذي

تبخر الحمام

والمرأة أقفلت قميصها

واعتصمت بالليل ...

.....

- من هنا ؟!

من حرك الفراغ في الصالة ؟!

منذا أيقظ الذئب في حظيرة الماعز ؟!

من يمشي على السطح الترابي ؟!

من القادم في ارتعاشة الجفن الذي يرف ؟!

منذا أسقط الدلو الذي كان على البئر ؟!

من الذي أفلق نوم السيد الجنّي في البئر ؟!

تمهل أيها « اللا أحد » الراكض في البستان

: يا بستان

يا فراشة في آخر البستان .

يا جنّي .

يا صبي .

يا هناك .

يا هنا ..

تمهل أيها الخوري واسمعني قليلاً

« هل رأيت أحداً يمشي ؟

سمعت أحداً يصيد ... »

لماذا يقف الخوري ساكناً ؟!

... يا امرأة ليست هنا ..

يا ولداً ليس هنا ..

يا عم

تزييه ابو عفش

يا لا أحد ..
يا طائراتُ
يا مجنزراتُ
يا هواءنا الأول ...
إن فجوةً في القلب ...
إن نجمةً تسيل عينها وتهوي في فراغ القلب ..
إن القلب

- من هنا ؟

- الهواء ..

كنتُ أجمع الموتى عن السطح الترايُّ
نفشتُ لوثه الخراب في الموضع ..
يا أيتها الأرضُ التي تهربُ
في الوقت الذي يهربُ ..
يا أيتها الأم التي تبكي على كرّاسة الطفل الذي يغربُ ..
قل لي أيها العم الذي يدور في الساحة :
هل أضعت شيئاً ؟ !

أيهذا المشهد العصيبُ
يا ذا القمرُ الساقطُ .. يا عجيبُ ..
واسمع أيها الضابطُ :
يا ضابطُ ..
إن أحداً يبكي
الجنودُ خائفون .. والهواء باردُ
تأخر الامداد عن فوج المدرعات ،
فرقة الانقاذ تحلّي الأرض من سكانها ،
فصيلة المراسلين سقطت في الفخُ
والبريد لم يصل ..

نحن حزينون تماماً

شعر

وحزينون تماماً
 وحزينون
 وخائفون ..
 نحن هكذا ...
 مهملة أرواحنا كحدوة الحصان فوق حائط يهوي
 حزينون تماماً .. ونموت هكذا ...
 وهكذا ... تمدّنا الأرياف بالزبيب والحنطة والجنود
 نخصّنا صحافة النجوم بالأسود في الأعمدة الأولى
 تمدّنا عواصم العالم بالرأفة ، والسردين ،
 والأغطية الصوف ...
 وأصناف المجاملات ! ...
 ليأت سادة العالم ،
 يأت العالم ،
 المعلقون ، يأت أرباب الملفات
 ليأت الضابط الأكبر
 تأت قمره القبطان والسائق
 تأت زمرة المدير والجوقة ..
 والشيطان وال ...
 ليأت من يرتب العظام في الأرض
 ويتلو سيرة الموتى على الموتى
 ... ونحن
 فسد الهواء في المبنى :

هنا البلاد .
 وصلت رسالة الحرب :
 الجنود محشورون في الطرد البريدي .

أريه ابو عفش

جباة المجلس الحربي يجمعون بيض العيد
والزبدة
والأولاد ..
في الجبهة .. يجيئون من المجندين عطلة الأسبوع والنوم ..
من الأموات .. ما ليس شجاعاً :
صور الممثلات
دفتر القلب
تصاريح المغادرات
قبلة الوداع
منديل الفتاة
زرقة الخوف
التوسلات ...
كل شيء حسن في الحرب
والموتى .. مرتبون في مشرحة الفوج !! ..

: كفى هلاكاً .
أوقفوا الرصاص في الشارع
كي نخرج من هذا المضيق .
أوقفوا اذاعة السوء التي تجار في المبنى
وحاولوا أن تفهمونا مرة ...
نحن حزينون تماماً
وحزينون ... تماماً
كل شيء هكذا ...
ونحن هكذا
وهكذا ...
ترون أن
كيف أن
غير أن
كيف أننا ...

شعر

ينقصنا المزيد من « هذي التواييت »
ومن « تلك »
ومن

ينقصنا بعض المشيعين :
امرأة تبكي قليلاً ،
رجلان يحملان كرة الأرض ،
محافظٌ يخطب في الهواء ،
أطفال يشيلون الأكاليل التي يحملها البريد ..
كاهن ..
وصحفي لالتقاط صور الذكرى ! ...

... ونحنُ
(فسد الهواء)
محض اثنين في هذا المضيق الرحب !! ...
هل يختلف اثنان على رداءة الموت ؟
أنا شهدتُ :
الأرضُ مختلُ نظامها
الأولاد في ثلاجة المشفى منسقون حزماً ..
شاحنة التبرعات غرقت في البحر ..
والسردين .. يمضي عائداً إلى ذويه !! ...

.....

.....

أقفلوا القاعة

كحول

السعدي يوسف

أريد أن أدخل في اللوعة ، هذي الليلة
 اعتدتُ طويلاً
 فانتظرتُ العوسج المخضرّ ان يبيس ...
 ان يمنحني الشوكة
 في كفي
 وفي العينين
 في الصوت الذي يهدأ ...

هذي الليلة استأتُ طويلاً
 وانتظرتُ النجم ان يجبو
 ان يمنحني العتمة
 في كفي
 وفي العينين
 في النور الذي آلفهُ ...

اني انتظرتُ البعد ان يشرق
 ان يمنحني القدرة
 في كفي
 وفي العينين
 في إغفائي ...

شعر

انتظرتُ ان ادخل في اللوعة ...
 لا ! يا أيها الواقف كالجلاد
 لا ! يا أيها الواقف في الباب ،
 لماذا ... أيها الرأس الذي أحملُ ؟
 ما أوحش ان نبقي مع الزهرة
 ما أوحش ان نبقي مع المصباح
 ما أوحش ان نبقي مع النكران والله ...

ولكني اريد ان ادخل في اللوعة هذي الليلة ...
 احترتُ طويلاً
 والمساء طويلاً
 والمساء امتدَّ
 والصبحُ أتى ...
 واللوعة البيضاء لم تأت
 ولم تأت التي قبلتُ منها شعرها الأسود
 لم يأت المغني
 والشيوعيون
 والطفلُ الذي علّمني في ملعب الإغريق
 إمساك المسدس ...

كأن هذي الأرجل الاربع للكأس
 استعادت طينها الأول ...
 عادت تفتح البرزخ بين الشيء والتكوين
 بين الليل والليلة
 بين الصمت واللوعة
 هلاً انتظر الطارق
 ولا انتظر الطارق

للعددي يولاف

ولانتظر الطارق ...

.....

.....

.....

اني افتح الشرفة :

تتكشفين ، مدينة تجذ القرنفل فجأة في لعبة الخصلات ...

بحرٌ غير منتسبٍ لذاكرة ومعنى . والعمائر تحتمي

في رعدة الطيران بالازهار والشرفات - صيدا - صور -

صيدا - صور - صيدا - صور - ... اي الموج غمسكُ

في الشواطئ ؟ لفئة الصياد حين يجيء ؟ لون الماء

اسماكاً ؟ ام القتل المخبأ في اتحاد البحر والأفق

الملبد ؟ ام هدير محركات خافتاً ... ام نبضة في القلب

ضد القلب ؟ صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا -

صور - نعرف اننا الشهداء ... نعرف اننا الغرقى ،

ولكننا لأجل الثوب والأشجار نرفض اننا الشهداء

والغرقى ، ونرفض ان تكون حمامة في ساحة الاعدام .

ان تحلل الأقدام ماء ... يا سماء في يدي ،

ويا بلادا قاتلتني كي اراها خارج الذكري :

اقول ... مدينة في الرسم انت . وقرية بين

الطباشير الملون في حقبة مصطفى وجيوب مادونا .

اقول لشرفة بيضاء : ان البحر أوسع من قرنفة .

اقول لمن تحب الزعتر البري بالليمون :

إني اصطفيك أصابعاً تحت القميص القطن .

صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور -

صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور -

صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور -

شعر

تحت كل قصيدة حب قصيدة مشقة

علي الجندي

أيها المطر الموسمي لماذا تعجّلت ،
هاجتنا قبل فصل الشتاء ؟!
وهاجتنا في الزمان القديم قبيل الربيع
وهاجتنا في غدٍ قبل فصل الدموع .. وقبل البكاء ؟!
.. ألا أيها المطر الموسمي المورد ماذا تخبّيء
أيضاً ؟
وماذا يحلُّ إذا صرّت تنزف تحت أصابعنا
وغدوت شريكاً لنا بي الصفاء ؟!
.. تعلّمتنا الأمهات بأن لعشب البراري الدقيق
خلاصته في العيون .
وأن لزهر الربيع نهايته في الدماء !
ولكن طين المواسم يدفق في ساحة القلب ..
لما تهلُّ الميازيب دمعاً .
ويهطل غيث الدم الموسمي ،
وتعبق في الجو ريح الشقاء .
و .. قد كنتَ واعدتنا - أيها الهلع المطري -
بألاً تباغتَ قطعان أحلامنا ..
وأخلفت !
كنت علّمتنا بأن قناديل مائك لا تغسل الذاكرة ،
وجفّت خواطرنا ،

عالي الجندي

بيست في العروق وفي النوم أغنية مأكرة ..
 - .. تطاول حتى الهباب على صحنونا المتوسل للغيم ،
 كل الجنادب صارت معاندة في الصحارى الانيسة ،
 كل العيون الصغيرة في الليل تلمع منذرة ..
 وحديث النسائم صار هسيساً مريباً !
 .. لماذا تُعَلِّمُ يا أيها الألق الدموي ،
 وتنكر ما قلت قبل صياح البلابل ؟
 آن لنا نحن أن ننكر الآخرة .. -

.. هو المطر الآن ؛
 حباته شعل وقناديل من وهَج ،
 والتراب شحيح بها وحريص على فصّة عنقها ..
 والهواء يهيج بليقاعها ،
 كل أغنية تتدلى من الليل طفل ..
 وعناقيد من زَعَبِ الصبح ،
 آنية من شراب ،
 هو الوهَجُ الأدمي تخفى عن العين الراصدات
 وأثره تحت « جبتنا » الخوف أو .. ضحكة ساخرة !
 - .. ولكن تجيء مع الموسم المتمهل زغرودة
 ووصية عصفورة زقرقت عند شاهدة
 للزمان القديم تقول :

هو الحب فاتحة القول ، تمتمة بدأ الخلق من بعدها ،
 و .. آه الهوى يملأ الرحب ، آه الهوى
 يستبيح الرياح ، الدماء ، العيون ،
 القصائد ، زهر الغناء ، بيوت البكاء ،
 هديل الحمام ، لون الخراف ..
 وآه هو الحب ، الحب ، الحب ،
 ماذا سيبقى لكم أيها الشعراء اذا الحب صار رماداً ؟ !
 إذا الشعر صار سواداً بلا قطرات الدم التي تتوهج في كل

شعر

وجه؟ !
أقيموا له في شوارع عاصمة الخوف والنوم بهواً مهيباً ، سراق
للفقراء من العاشقين ،
ابدأوا ملحقات التدله بالمطر المقبل الآن حباً . .
انصبوا تحت كل قصيدة حبّ قصيدة مشنقة وبروقاً تتخطّف
ذعر الهياكل والحدّات الذي في الصميم .
وحقد الألوهة في الأمراء وفي الرؤساء وكل الملوك .
اتركوا السيل يهدر بين المقاصير . .
- والمطر الموسميّ يجيء ، والبردُ الآدمي يُغيّرُ الثلوج نهافتُ فوق
القبور ،
السيول تُغيّرُ ،
الجموع تُغيّرُ ،
جموع الصعاليك من عتمة الأرض تقفزُ ،
كل البيارق دامية والثياب ملطخة ،
والوجوه مورّدة والأبادي مرفوعة بالتحدّي
تهدّد عرس البنادق واليرقات ووجه الهلام - الاله . .
و . . أعرف يا مطر العرس أنك آت . .
ستغسل أوجهنّا بالضياء وأعماقنا بالغناء
وتمسح عن أرضنا بالربيع . . الشقاء !

مرة سكر البحر

ممدو ٢٩ عدد ٩٥ وان

ما الذي أفرعها من عرينا في جنة الليل ؟
 لماذا قصفت وسنى غصون الخجل المربك ؟
 كان العري إشراقاً
 وكنا نتسامى مثلما يسمو بنا الوجدُ
 ولا يستر ما أبصرته في لحظة الكشف
 حياءً من زجاج
 ما الذي أخجلها مني ، وقد أصبحت مرآة
 وصارت هي مرآتي
 وكنا نجمتين اختالتا ضوءاً ،
 اذا ما انكشف الغيم
 وكنا دمة تُدرف في السر
 وكنا ضحكة تُطلق في البحر
 وكنا راحة الجوّاب في عاصفةٍ
 اذ دخل البيت الذي زيّنه
 الوهج من النار
 وإقفال الرتاج
 كنت أدعوها الى أغنية جذلي
 وجاءت نسمة تضحك فينا
 فضحكنا
 ومع النسمة رحنا وأتينَا

شعر

وعرينا
وعرينا مثلما يَخْتَلِجُ النجم
عرينا مثلما يستسلم المنهك للنوم
عرينا مثلما يندفع الظمآن في الماء
عرينا ..

فتلاقينا وحيدين على كأس
طليقين على بحر
تعرينا من الناس
وأقبلنا صغيرين
الى مائدة البهجة فينا
وتخففنا من العمر الذي كبرنا
حتى عرينا

كان لا بد من الخمرة ،
لكن كانت الخمرة فينا
وتطلّعنا الى البحر فأسكرناه
ألقينا على الريح سلاماً .. فاشربنا
وسكرنا اذ تناجينا شروداً وعيوناً مترعه
وحرصنا ان نداري قطرات النشوة البكر
أثانا مطر ينقر شبكا على البحر
ويرجو رشفة منا تبل الريق

لكننا أبينا
ويغار الله منا
يتدلى بحبال المطر المجهش حتى يلج الباب
ولكن صممتنا يربكه
يدنو الينا

ثم يرتد الى الباب حياء
كانت الخمرة تدعونا الى الحلم
وكنا قد صنعنا جنة للحور

شعر

وكنا مرة أخرى سعيدين على البحر
واعطانا رذاذ المطر الناعس طعم السحر
لكن بغتة صرنا وحيدين على البحر
بعيدين عن البحر
وصارت بيننا الأمواج والرياح
وعاد البحر مهموماً
سمعنا نهدة من قلق البحر
الذي لم يعرف النوم
وغصت سحنة الغيم علينا بالبكاء
قلتُ : نبقى -

كان صوت الموج
قلتُ : هذا طفلنا ندفته من هجمة البرد
وظلت صرختي تبكي ورائي
قلتُ : ما مرّ . . يموت
قلتُ : لا نبصر في كل لقاء جسدين انفلتا اغنية كالطفل
ذا با خمرة مفرحة ، وامتلأ

قلت : الوداع الآن
لن نجرؤ في كل مساء
ان نداري نضجنا او نركعه
بغتة ينهمر الناس علينا
ثم تصحو الريح والأمطار والبحر
فنصحو
ينتهي الحلم

ويغزوها ارتباك من تعرينا
ومن فرحة طفل
كان كالوردة اذ كنا معه
خرج الله من اللعبة
خلانا غريبين فحفنا

اربع قمائد

كاظم جهاد

(الى علي فنجان)

١ - اشياء الليل

الليل هنا
في أطراف الشوب وفي ثنّياتِه
في جهل القلب
بما يتعينُ أن يفعله الجسدُ المغلوب ، ومعرفة الروح
أنّ الجهد سدى .

والليل هنا
في منتشر الهمّ وأقنية الأتعاب
في تأكيد الصبح على أن التسال مكيدة
وفي ما يتراكمُ من ألمٍ ضائع
وتفانٍ « بطلان »

والليل معي
وحقيةُ أشياء الليل رفيقي الأوحَد
في رحلة
نتساءل بين الفينة والأخرى ،
لو ما كان لزاماً أن نحذفها

شعر

لو ما كانَ لزاماً أن نتردّد .

والليل دوارٌ ليس دوار البحر بأعتى منه
الليل كواسج
رعبٌ إذ بطنك ذاتك تبدو لك حيواناً جائئ
تبدو : جيفه !

الليل يكيل متى ما غدت النفس طريدها
والروح سؤال الروح المطروح على الروح

الليل يليل متى ما صار القائد
مجنوناً يتربّع في كرسي السلطة ، إبناً للشيزوفرينيا
تفلاً جرثومياً ، ذعرا أمر .

الليل يليل متى ما ترغب ألا تكتب في الليل قصيدة
لكن أن تصرخ في أبيات :
ضاقَت نفسي ذرعاً !

الليل يليل متى ما تبقى تتردّد في محض عباره :
وحدك يا سعدي ، أدري ، وحدك يا كلّ الاخوان .

الليل يليل متى ما جاء علي وقال : أخي مات شهيدا
وضحك
وأضاف : هو اختار .

الليل يليل متى تحتار ولا تلقى
في الليل جواب .

الليل يليل متى حتّى الأسئلة تصير بضاعه

كاظم جها

ومتى يتجر الناس بأشياء الفكر وتجمع كفيك
لتقيء زمانك وسطهما
وتقول : وداعاً ، لأعرف نفسي فيك ..

الليل يليل متى ما في الليل
تتلفت : الماضي فزاعه
والمستقبل :
؟

والليل يليل متى ما لال الليل
والملحمة البغدادية لا زالت ناقصة والأشعار
لم تجرح الصيغة

والليل يليل لأنك - فلتعترف الآن - تحب الليل
تأنس فيه لساعتك الكسلى وتعاف الدرس .
فاذا ما شئت زوال الليل تعلم صبر الحكماء
واقعد واحسب حرفاً حرفاً كيف تُصاغ الأنشودة
وكيف يتم المعمار .

٢ - فاصل

ها هم عمال البحر
الموج لديهم شعر يتعين بدؤه كل الأيام
والشيطان قصيدة
لا تكتمل إذا لم ينقضها المدّ الأبدى ؛ المدّ سؤال
يشطب نفسه .

ها هم عمال البحر

شعر

لكنْتُ شددت بهم خطوي لولا أن الأرض
تشكّل لي ، في العمق ، مكيدة
أرغب ألا أتجاوزها .

ها هم عمال البحر
لولا سحر الأرض المعتم ، والتغير ، ووعد الحرية .

٣ - حبس الروح

الروح خرائط
ومجاري
تطلع منها صورٌ مُستغلاتٌ بهواجسٍ نائيةٍ
وعذابٍ يوشك ألا ينفذ .

من أي قرارات الماضي
والى أي غموضات المستقبل
تسعى بي هذي الروح : لموت متوحد
أم لنهارٍ جمعي أحلف أنني أعطيه
قوانين العيد
وبهجة أحلافٍ خالدة ، لولن يطلع
منه وحيد القرن ويصرخ : إني .

الروح عَدَمٌ
يتلامح فيه عذابٌ مصيرٍ وسؤالٍ كينونيةٍ !

٤ - مَنْ نحنُ لكي ؟

للغرفة خمسة أضلاع ، نافذة تفضح مقبرة في الجهة اليسرى للحي ، مواء

كاظم جهاد

القطط يجيء مع الليل
مواء متواصل
هارموني

تلتحم الأصوات به ، وتطاردُ لا أدري أي حقيقة
ضائعة في ثنيات الريح وذاكرة الأبد
نعم ، الأصوات ، تماماً ، ملتحمة
وهي تطاردُ لا أدري أي رجاء
الأصوات ، أكرر ، ملتحمة

وهي تطاردُ لا أدري أي مواء آخر لا مسموع
في مقبرة أخرى لا مرثية
في حي آخر مجهول ، لكن معلوم في حدس فطري :
- لنا أصحابُ ثمة (تحكي ، مثلاً ، قطه)
- لنا أصحابُ ثمة (يأتي الرد) ،
أو في تقنية تخفيها القطط على الفكر البشري المتسائل
فكر ليس ينم

(قد تتلقى القطط رسائل
أو تتشم رائحة ما
أو تتلقى موجات سمعية
أو بصرية)

للغرفة خمسة أضلاع ، ومتى ما جاء مواء القطط مع الليل
يتغير شكل الغرفة
يغدو لا متحدد
يأخذ شكل سفينة
متموجة الأطراف ، وبيت زجاج
يصغي فيه عاشق

لتساؤل عاشقة تدرس في الفلسفة وتسال : ما الكائن ؟
هو يعرف أن على أمه ثقل العالم
يسقط كتلاً كان ، فتتكص منه الاكتاف وتنقبض الروح

الشعر

ويعمل ، وحده ، كان القلب
وإذ يأتي ثقلُ العالم
كانت تدرؤُهُ بما لا يدري من قُوَّة

للغرفةِ خمسة أضلاعٍ (الأم جنوبيه)
نافذة تفضح مقبرة ، ومع الليل يجيء نسيم آخر
لا أصوات السيارات ، ولكن أصوات الحلم
لا أتعاب اليوم ، ولكن لفظ الماضي
- هل جبلٌ في الرقبه
أم نهجٌ للفكر ، وهل محض قصيده
تكفي لتعيد التاريخ الى سكّته
أم يلزمُ جيلٌ آخر لا تدركه الشفقهُ
جيلٌ فولاذي العَصَلِ ومجبول القلب على القسوة ؟
ويجيء مواء القطط ، لأنّ الموت
كفٌ ، إذن ، عن أن يدهش ، صار الجيل مطيّة
لطاغوتٍ يتربّع في كرسي الحكم ، وفي جسد الأشعار
ولأنّ . . . ، ويجيء مواء القطط مع الليل
وتساؤل عاشقة : ما الكائن ؟

هو يصغي ، يتخيّل أن مواء القطط يناوله المعنى :
- من نحنُ لكي نُعطى وطنًا
ورفقات

وبقايا ذكّر ، وطفولات صادمة ، وعوائل نتركها
لسعال الليل المملغوم بما لا ندري من دُعر ؟

من نحنُ لكي نُعطى في البُعد
عوائل نتركها لخطى الدوريه
وتنحّض عسس همجي في الباب
وكيف ترى لا نخجل ؟

كاظم جهاـ

وخرجنا خجلين الآن
 قطفنا غصون الناس كي تسترنا
 ثم ابتعدنا
 كان لا بد من التوديع كي نعرف
 ما كنا أضعناه
 لذا قبل لقاء الناس ،
 في منعطف الحزن
 التفتنا
 وابتلعنا الكلمات الموجعة
 وتركنا في ضجيج البحر طفلاً
 وتركنا ضحكة تهتز فوق الموج
 غادرنا جمال العربي في صمت كسير
 ولكي نستريح هذا الأسف الباقي
 وهذا الفرع المخزي
 لبسنا الأقنعة

مقارنات

هاشم شفيق

١ - مي .

تفكر في قلم الشفتين
 وفي مرود المكحله
 وتفكر بالكافيار
 وكى البخار
 تفكر كيف ستذهب للسوق
 حيث المخازن والموبليات
 تنشر ألوانها في الغبار
 تفكر بالخائطات
 وفي خادم للصحن
 وغسالة للثياب
 وطاهية للطعام
 محفظة للقلائد
 ترى هل تفكر بالناس ،
 بي ،
 بالقصائد . .

٢ - هو

لا يفكر في سلم الترقيات

هاشم شفيق

بل وحيداً يمرُّ أمام البناية ،
 يحملُ كيساً تفتَح فيه الخزَامى
 وغصناً غماً في يديه . . .
 يديه التي مدّها للمحصِّل والحافلاتِ
 يديه التي مدّها للمحاسبِ
 وللراتبِ الشهريِّ
 وزجاجِ المكاتبِ
 يديه التي تحملتْ عند لائحة الشركاتِ
 وعند رجال العقاراتِ
 هذي التي بلَّتها القصائدُ
 لا . . .
 لن تفكرُ في سلَّم الترقياتِ
 إنما كيف تصنعُ صارية الكلماتِ

٣ - الغرفة

أغرفة هذي التي أفتحها
 أم بيضة الرُّخَّ . . . ؟
 ملابسي في مشجبٍ من خشبٍ ،
 ودودة الأرضِ سعتْ في بدلةٍ
 هذا القراذُ في جواربٍ مهملةٍ
 يبني المنازلَ الغريبه .
 أغرفة هذي التي أدخلها
 أم أضرحه
 مصقولة باليودِ
 والشاش الذي في القطنِ ،
 هنا قصيدتي مذبوحة من عنقها
 بيجامتي مقطوعة الأيدي

شعر

وأزرا رُقميصي عينُ أفعى
غرفتني نعشٌ من الأسرارِ
سكينٌ على رأسٍ فتى يسمى .

٤ - الغرفة المجاورة

في الغرفة المجاورة
رسامةٌ غفتُ
على أشلاءٍ ورده
شمسُ الثلاثاءِ بنظارتها
والقمرُ البنفسجيُّ في يديها
وذاك الربُّ نامَ
في إطار لوحَةٍ بحريةٍ مزججه
للغرفة المجاورة
حديقةٌ تسهرُ في مكتبةٍ
وثمَّ ترتمي على وسادةٍ مبعثره
للغرفة المجاورة
قطُّ أليفٍ
له ذيلٌ من حليبٍ
ومواءٌ كالهديلِ
يسحبُ الليلَ ويمضي في فضاء الأجنحةِ

٥ - فتاة

تتمسكُ بالنظارةِ ،
إذ تدخلُ لوحتها
متأنقةً بالألوانِ -
الاخضرُ للبحرِ -

هناشم شافيق

الازرقُ للاشجار ،
سماءُ من حجرٍ تفقدُ سحنتها
بين حواجبها والفرشاة -
الفرشاة كلابُ تنبحُ
في زاوية خشبيه .

لا . . . !
ليس لها البحرُ الراقدُ في اللوحه
ليس لها الشجرُ الساهرُ في الباحه
ليس لها
غير كلابٍ تتبولُ في الساحه .

٦ - فتاة اخرى .

يتصاعدُ منها النعاسُ
ويصاعدُ الاقحوانُ
وأصعدُ فيها ،
كأنني تصاعدتُ في كوكبٍ من نبيذٍ
كأن يديَّ انتأتُ في التويجِ
ولما نزلُ صُعداً
ترتقي . . . درُجَةً . . . درُجَةً . . .
حيث هذي السلالمُ عاليه
والشعاعُ قطعُ من الهديانِ
اهتدى للطريق .
تساءلتُ . . . ؟
كيف تصاعد في زُحلٍ
كل هذا الحريق .

شعر

٧ - الشخص .

له وطنٌ
 يتربى تحت يديه
 ويجبو كالكلبات
 إذا احتدَّت واحتدمتْ
 بين أصابعه الريفية
 له وطنٌ
 يتشبه بالحبل /
 يسير عليه ويرحلُ
 في مزرعةٍ من تبغٍ
 في مشغلٍ قطنٍ
 ثم يعودُ
 ليستجوبه رأسه
 هذا الشخصُ القاطنُ في الكلماتِ
 سيحملُ فأسه
 بين بلادٍ وبلادٍ
 كي يهدأ في آخره الترحالِ بأشور
 ويدفن نفسه .

٨ - الشخص الثاني .

لم يزل
 كامناً في المخابيءِ ،
 منتظراً ساعةً للهروبِ ،
 وصفارةً للنذيرِ ،
 هو الآن في دورقٍ من زجاجٍ ،
 تجمدُ مثل الطحالبِ . . .

هاشم شفيق

يبحثُ عن فَتْحَةٍ للهواءِ
 يدورُ على نفسه
 كالذوايب ،
 يهوي الى أسفل /
 ينثني / يتكورُ / يلتفُ . . .
 يهرعُ نحو الهزيعِ الاخيرِ
 فلا قطرة تفتديه
 ولا ذرة من رمال الزجاجِ
 سينحلُّ مثل الأميا
 بمكمنه
 غارقاً بمياه أجاج .

٩ - نوافذهم .

نافذتان تمسكتا
 بالستائرِ والفلواتِ ،
 توحَّدتا في ظلامٍ مبينِ
 وفي جذرٍ عاليه
 فالمفاتيحُ مصبوغةٌ بالدماءِ
 وأقفالها صدته

نافذتان تأرجحتا
 في العراءِ
 وخلفتا خلف أستارها
 أنَّهُ ليدِينِ
 وغلَّقتا في المساءِ
 بما سورة ناتته .

شعر

١٠ - نوافذنا

نوافذتان تفتحتا
 مثل ليلكةٍ
 في صباحٍ مطيرٍ
 فأطلقنا حسرةً وقعتْ
 فوق ذاك الرصيفِ
 تداعى الجدار المقابل
 والفجوات
 وتلك المساحه

نوافذتان تفتحتا
 وردةً في الرخامِ
 وأنيةً لصغير الأوزِ
 ونافورةً للسباحه

مرخات

يوجين غيلفيك

الى سيمون
« ابنة الشاعر »

قام الشاعر الفرنسي يوجين غيلفيك بزيارة لليمن الديمقراطية ولبنان . وفي بيروت زار الجنوب ومخيمات اللاجئين ، كما اقام امسية شعرية بدعوة من الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، ويخص « الكرمل » بقصيدتين جديدتين ، لم يسبق لها النشر بالفرنسية . وقد نقل القصائد الى العربية شوقي عبد الامير .

ستذهب النحلة
لتصرخ في عنق الزهرة .

تحت الصرخات
تفتح الزهرة
الألوان التي تحبها
قارعة الطريق تصرخ :
أنها انتصرت
على الساقية

القبرة
لا تصرخ بشكل مجاني
إنما لترتفع .

لك
في الصيف
صرخات العندليب .

المنبع
يصرخ بحاجته للريح .

صرخة تنهاوى
في وجه الأزهار .

الغيمة ترحل
هكذا يصرخ اللون الأزرق .

شعر

||

الصرخة المائلة
للشجرة الصفراء في الأراضي القاحلة .

من بين كل الصرخات
لم تسمع شجرة السرو
الا الصرخة التي تنوء بها
الدوده .

النحلة السامة
لم تصرخ
انها هي الصرخة .

الحمامة
تعتقد أن صرختها
تخدش السماء .

النهر
هو الآخر يصرخ
من فراشه .

صرخة الزهرة البرية الصفراء
تشجع السيقان الشوكية .

فجراً
تبعث الحمايم صرخاتها
الى أقدام السماء .

في بعض الصباحات
صرخة الأزهار
تهيمن .

صرخة تكفي
لتقويم
الصفصاف المتهدل .

وجهاً أيضاً
تصرخ السلالم الخشبية
لتطالب بالغابه .

اصرخ يا تويج
اصرخ
ما دمت تويجاً .

لا تُعيقوا هذه الصرخات
من المتعب
الصراخ بالفرح .

يوجين غيلليك

الحصاة التي

يحتويها الماء

تصرخُ على الضفة .

هناك أيام

حيث الكل يصرخ :

سُبْد . [طائر يصطاد الحشرات]

اصرخ من الملل

أنا البركة

التي احتلوني .



يبدو على هذه الصفصافة

أنها غير قادرة على الصراخ .

صرخة الزعرور

مشروعة .

يحتفظ العشبُ بصرخاته

لما بعد العاصفة .

إذا كان هناك

من يتعب من الصراخ

فليس هو الشمس .

على الأفق

ما تزال هناك اليوم

صرخة حصان .

يتنازل اللازوردي

للصرخة الحمراء للكرز .

إن السماء التي تسمعُ

الصرخات والصرخات

لن تتخلى عن

صرخاتها .

الشاطئ الصخري

يفرض صرخته .

صرخة الأرخبيل تمضي باتجاه

شبه الجزيرة

« يكفي » تصرخ الموجه

ولكنها لا تسمع نداءها .

هذه الضجة التي يثيرها البحر

ليخفي صرخته .

كل حصاة

شعر

بحكمتهم الكبيرة
غير المستغلة .

لا يوجد لكل هذه الصرخات
ممر .

اصرخي
يا خرافي الصغيرة
لا تخجلي من ذلك .

IV

حتى ما بعد الحصاد
تتواصل الصرخة .

صرخة السماء المجيدة
عندما
ينتقم الطفل .

تذكرني تلك الطرقات
التي قبل أن تصلينها
تصرخ بخطواتك .

لم تفتح صرخاتي
الأفق
مع ذلك !

تصرخ بحنينها
الى ما قبل التأريخ .

نامي أيتها الصرخات
نامي طويلاً
ولكن ليس لأكثر من اللازم .

على الطرق المؤدية الى المصنع
تاريخ
يصرخ بالانتقام .

بماذا تجدي
النوافذ

التي لا تصرخ .

صرخة الشمعة
في ظل الحجرات
والزمن يردد الصدى .

الصرخة المخنوقة
في خزانة الملابس .

الأزهار الورقية
تبعث الصرخة
في أطراف الأصابع .

يصرخ الأطفال

يوجين غيلليك

كما لو كانت لليل رغبة
في تنفيذ الصرخه .

من أي مكان تصرخ
فان ذلك باتجاهنا .

فيما وراء الصرخة
نتحد .

لا توجد صرخة
تسعى
لشيت الأرض .

V

هل تذهب صرخات سكة الحديد
بشكل متوازٍ ؟

رجلان يفترسان بعضهما
صرخاتهم تتجاهلهم .

هذا يصرخ
خارج صرخته .

لا أحد يصرخ أقوى
من تحيله الصرخات
التي لم تصرخ قط .

صرخة العاصفة
هي السماء
رغبتها
باكتشاف نفسها .

دعك تصرخ
إنما فقط من خلالي .

الى النار أيتها الصرخات
ولكن الصرخات
تعبر .

من كل الأزهار
هل هو السكون
الذي يصرخ الأقوى
في الزهرة ؟

لقد ناديتني
من الطرف الآخر للطريق
وكانت صرختك
التي عشت .

داعبوا الصرخات
مثل الحيوانات .

تزاوج قسري
بين الصرخة والأغنية .

شعر

هذا الممر على المرج
هو ما يجب أن يبقى
من صرخة الجلادين
والمعذبين .

صرخات القتل
تسكن
الغابات .

لا تنهضوا
في آن واحد ،
صرخات مكدسة .

أمام
رقص الصرخات
أين المايسترو ؟

VI

ليس غريباً
وجود جدار للصرخة .

تسمع الأحجار
شبكة صرخاتها
تعلن الانذار .

حتى الضباب

الصرخة
في أعماق الصرخة .

أصداء الصرخة
تتكالب
للتقاتل .

من يدري الى أي مدى
كل منا سيستنفذ صرخته .

علينا أن نكتشف
شبح الصرخة .

كيف يمكننا الافلات
من البؤر التي تطلق
صرخات ميتة - حية .

على بعض الحيطان
تركت الصرخات آثاراً لها .

دائماً
خلط من الصرخات
ولكن أين هذا كله
ليس هناك إلا واحدة .

في الهواء
يوصل السوط
الصرخات .

يوجين غيلفيك

يصرخ اليوم
يطالب
بالعدالة .

صرخة الاليكترون
هي نحن .

حرب نوويه
كل الصرخات مطفأة .

صرخات القنابل
تستهلك نفسها
أمام بقايا الحيطان التي
ما زالت واقفة .

حرب نوويه
الأرض جثه
والقمر ما زال هنا
ليصرخ فيها .

على كل حال
ستصرخ الارض .

ساعة الحائط المعطلة
تصرخ بشكل أقوى .

تصرخ القطارات
تتوغل

بحثاً عن المنافي .

صرخة التم
تحدث عن جنين
يحتضر .

عيون الموتى
ما زالت تصرخ
لمزيد من الوقت .

هراء
مقتطفات
« مجازر »

حتى
عندما لا تفكرين بالمجازر
فانها تمضغك .

اللحم الميت
لا يحفظ بسهولة
فهو يتفسخ
ليهدأ .

هل لنا
بأجهزة تقطير
فما زال عندنا شيء من دم
المجازر تعرضه الشمس في الغروب .

شعر

من احتياطي التمرد
الذي ما زال يحيا فيها .

ان ما يثير الرعب
في الهيكل العظمي
ليس المادة .

لقد صنعت
طقوسك
عليك أن تقيمها .

استؤجر
ليوم واحد
خلال اليوم .

في بعض المجاري الصخرية
الدم أكثر سمكاً .

أثناء معركة شوارع
بين ميتين سقطا من وهلة قريبة
يورق الجيرانيوم .

على هذه الأجساد المتراكمة
يختفي
نداء السكين .

اسلبوا إذن
هذه الأجساد الممددة هنا

الراديو

إيتيل عدنان

الى شريل داغر

- الراديو مكسور . الابن ميت . الوالد صار مجنوناً . ما قرأت ذلك في الجريدة ، بل هذا ما يقوله لي عمر .
- تعال يا عمر . ما عمرك ؟
 - بين ١١ و ١٢ سنة .
 - لماذا تبكي ؟
 - لا ابكي .
 - بلى ، انت تبكي .
 - لا ابكي . انا ابيع الدبابيس .
 - منذ متى تبيع الدبابيس ؟
 - منذ هذا الصباح يا ستي .
 - هل تبكي لانك جائع ؟
 - لست جائعاً ولا ابكي .
 - اسمك ؟
 - عمر ... عمر بن ابو طالب .



الاثنين : قط الجيران مات . الثلاثاء : ابي كسر الراديو وطالب هجر البيت .
 الاربعاء : انتظرنا طوال النهار عودة طالب . الخميس : قالوا بأن والدي صار مجنوناً

قصة

فاقتاتوه . اما اليوم فاننا موجود هنا ولا ابكي . المدينة هناك ولا نهاية لها . الله كبير .
— اين تسكن ؟



لا في بيت ولا في الصحراء ، نحن نسكن المخيم . ليست خياما ولا جدرانا هذه التي تؤويها ، بل ما يجعل الناس يعتقدون بانهم قد وجدوا مساكن . لقد انتهى عهد المغاور والانسان الحديث ما عاد ينام تحت سماء مكشوفة .

هل نحن حديثون ؟ لانتمي الى اي مكان او زمان . ما اعطيت لنا اية اشارة تدل على انتمائنا لهذا العالم : لا جوازات سفر ، لا مهن ، لا حكومة ، لا رئيس للوزراء ولا وزراء ، لا حق الانتخاب ولا حق السكوت ... كطاوله جعلوا كرسيا في الغرفة المجاورة ، كجسد يستقر رأسه في حقيبة بطائرة محلقة ، وطننا هو فلسطين ونحن في جنوبي بيروت ، لا في المدينة ولا خارجها ، دائما في مكان متوسط ، وسط غابة تحتضر ، غابة الصنوبر القديمة . ننظر الى البحر ولا نذهب اليه ابدا . انه يوما على بعد كيلومتريين من بصرنا . نحن لا نذهب الى البحر لا لاننا لا نحسن السباحة ، فبعضنا تعلمها في الفراش ، ولبعضنا الآخرا هل كانوا يتقنونها في زمن مضى . هناك ، امامنا ، مزيج من الشمس والبحر يعلن بداية العالم ، اما نحن فما ولدنا بعد .



— اسكن هنا ، ولا احد يشتري .
— ولماذا تبيع الدبابيس ؟
— حتى اشتغل مثل الاطفال في « الحمرا » . هناك توجد محلات واشغال ، اما هنا ... فالله موجود .



— ماذا يعمل والدك ؟

التعليق عدنان

— كان يجلس ، رأيته يوما جالسا . كان يستمع لنشرات الاخبار . في السابعة صباحا كان ينتظر نشرة البي. بي. سي. لهذه الاذاعة برامج عربية ذات مستوى لغوي جيد . بعدها كان يستمع لاذاعة القاهرة حتى بث الاغنيات حيث كان ينتقل لسماع اذاعة لبنان . بعدها كان يستمع لاذاعة فلسطين . كل القصف والموتى في اذاعة فلسطين .

ثم تأتي اخبار الظهر . يريد يوما معرفة ما حدث بين الصباح والظهر ، فيستمع للبي. بي. سي. وحين لا تعجبه اخبارها ، الامر الذي كان يحدث عادة ، كان يستمع لاذاعة عمان ، او يبحث عن اذاعة دمشق . يتكرر التنقل بين الاذاعات في المساء . واذاعة اسرائيل كانت تتداخل يوما مع الاذاعات الاخرى ، وكان يتجنبها ويتضايق حتى من البرامج العربية او الموسيقية فيها . كان يكره الموسيقى لان الاخبار وحدها تستحوذ على اهتمامه . اما امي فقد كانت على خلافه « لقد سلبونا حتى ام كلثوم ، كانت تقول ، صوتها لا يأتي الا من القدس الآن ... لا يهم . فليأت صوتها من القدس ! القدس قطعة من وطننا . ام كلثوم تغني في القدس . دعني استمع اليها » .

— والدك من اية منطقة ؟

— من حيفا بفلسطين . هناك كانوا يملكون حديقة كبيرة ، اكبر من ثلاثة او اربعة بيوت مجتمعة . كل اعمامي كانوا يتقنون السباحة لان حيفا قرب البحر . كان ابي في الرابعة او الخامسة من عمره عندما اضطر اهله للهجرة . لقد خافوا . خوف من الانكليز ومن اليهود ، خوف من الاذاعات ومن الكتابات على الحيطان . واعتقد بانهم ، في نهاية الامر ، قد خافوا من الضوء ايضا . ثم حلوا في اريحا عند الاقارب ، حيث ترعرع ابي واشتغل . كانت الأرض وقتها اكثر جفافا والمطر نادرا ، الشمس في كل مكان ، ولا شيء سوى العواصف الرملية .

ثم خسر جمال عبد الناصر الحرب في ١٩٦٧ . اذاعة القاهرة كانت تقول شيئا ، اذاعة دمشق شيئا واذاعة العدو شيئا . منذ ٧ حزيران ١٩٦٧ ما عاد يستمع ابي لاذاعة عدونا ، لانها جلبت لنا المصائب .

بعد ذلك حصلت هجرة جديدة . فرحل اهلي صوب لبنان مع اخي طالب ، وبعض الثياب وجهاز الراديو الصغير . وضع والدي الجهاز بجانبه وجلس . ومن وقتها ما فعل شيئا سوى انتظار نشرات الاخبار والاستماع اليها مليا .

قصة

— واماك ؟

— سأحكي لك كل شيء . حصل ذلك نهار الاربعاء . امي كانت متوترة لان الجيران شيعوا ان طالب قتل قطهم للتسلية . هذا خطأ . بعد ذلك كان يريد ابي الاستماع لخطاب السادات وكانت تنصحه امي بعدم اضاءة الوقت وتخبره بأن السادات يغار من ام كلثوم . كانت تكرر القول له بأنه لن يستفيد من الاستماع الى خطاب السادات ، لان السادات يسكن بعيدا ولا يفكر الا بالقنال وبالبواخر الكبيرة التي كانت تجتازها سابقا . السادات لا يحب الا البواخر ، كانت تقول امي ، لانه اميرال يون شك .

كلا ، كان يجيب ابي غاضبا ، انت لا تفهمين شيئا . السادات كان في الجيش لا في القوات البحرية ، وبتقول العرب كان يجتاز القنال ، لا الاسطول المصري . غضب طالب ، وطلب منهما السكوت واسكات الراديو . بسبب هذه العلبة الشريرة ، قال لهما انه صار جاهلا . وهو ما كان يستطيع قراءة اي شيء ، حتى الجريدة ، بسبب الضجة والاصوات الغريبة التي كانت تملأ الغرفة . هذه الغرفة كانت يوما مليئة بالاشباح ...

— منذ ان ولدت ، كان ينادي والدي نفسه ، ما فعلت شيئا سوى الانتظار ، لا انتظار المسيح او يوم الحساب الاخير ، بل ... انتظار العودة . فنحن نشبه حقا سلفنا ايوب . لان ايوب عربي ، ومن مواليد الاردن ، جعله العالم مثالا للعرب ، فهم صبورون مثله ويتحلون بفضيلة الانتظار ... آلاف منا في هذا المخيم ، في الكويت وافريقيا وفرنسا وكندا واميركا ... يتنصتون للراديو وينتظرون . الناس عادة ، وفي اي بلد ، يأكلون ، يذهبون الى العمل ، اما نحن فلنا اذان كبيرة للسمع . انتقل من اذاعة الى اخرى . انها تنقلاتي الوحيدة .

— لوتسكت ، تقول له امي ، فالجنون اصابنا من جراء ما سمعنا . انا ما رببت الاولاد ، ونظفت مكاتب الاونروا طيلة سنوات لكي اشترى لك هذه الآلة الغالية والمعقدة ، التي تتكلم ليلا نهارا وتخرج منها اصوات مثل اصوات العصفير المذعورة فيما انا المذعورة لوحدي ! فليعنك الله انت وهذه الآلة !

اعتقد بأن والدي تصور وقتها بأن الله سيحطم الراديو ، فقد راح يصرخ

الليل عدنان

« الجيران يقذفون الحجارة على ولدي ، زوجتي تكتفي بالنواح ، والله يريد ان يسد علي المنافذ كلها فيقطعني عن هذا العالم ! اما انا فأريد ان احطم هذا الراديو ، هذه العبارات ، وانهار الكلام هذه ، طالما ان الجبل يوحدني والزمن يصير غبارا . انا الذي سيحطم كل شيء ، لا الله ولا هذه المرأة ! »

قذف عبر الباب المفتوح الراديو الذي ما لبث ان صمت . اذهلنا هذا الصمت الثقيل الذي تملك المكان وسد العيون ، الاذان والحلق .

— صار مجنونا اذن ؟

— لا اعرف . قال طالب بأنه سيعود الى فلسطين مهما جرى ، وخرج . امي خرجت تبحث عنه في الحقول ، عند المنظمات الفدائية وفي الشوارع . وفي مساء الخميس عادت الى البيت من عند الجيران صارخة « مات طالب . صوت فلسطين اذاع الخبر » . مات طالب وهو يجتاز الحدود مع مجموعة من الفدائيين . الفدائيون بالاساس ما ارادوا ضمه الى المجموعة ، فهو ما تجاوز بعد السابعة عشرة من عمره وما تدرب ابدًا على القتال . مات طالب في لبنان لكنني متأكد ان دمه سال حتى فلسطين . طالب لا يكذب ابدًا ، فهو قال بانه سيعود الى هناك حيا او ميتا .

اما والدي فقد جمع حوله الشيوخ وراح يقول لهم بدون توقف « البي . بي . سي . قتلت طالب . البي . بي . سي . قتلت طالب ... » ثم سمعناه يقول « طالب يسبح الآن في البحر الميت ، في نهر الاردن ، في بحيرة طبريا ، تحت الاراضي المحتلة مثل إله الفراعنة » . اخذ فأسا وقطع الكرسي الى نصفين ، ثم الباب والسرير ... خافت امي . زعق والدي مثل الذئب ، الجيران اتوا وشرطة المخيم .

اقتادوه الى المستشفى ، الى مستشفى تطول فيه الإقامة كما يبدو . حدث كل هذا قبل ثلاثة ايام ... وقتها قالت لي امي « انت الرجل الوحيد الباقي » . انا رجل كما ترين . لهذا ابيع الدبابيس ولا ابكي . اما هي فتبكي في البيت .

— ومن يشتري الدبابيس ؟

— لا احد . لا مجال للتجارة هنا ، بل في مصارف المدينة هناك . لا احد يأتي الى هنا سوى سكان المخيم والصحافيين والجواسيس ، والصحافيون كما الجواسيس بخلاء جدا لا يشترون شيئا .

قصة

كلو حكي بحكي . أأست صحافية ؟

لا لست صحافية . ماذا ستفعل ؟

— لأشيء سوى ما افعله . لا يمكن أكل البابيس . لا أأرف . مات طالب ، لكن أهلي يعيشون . فلسطين ما ماتت لكنها بعيدة ، هناك في الجنوب ، بعد جنوب اللبنانيين . لا أأرف ، ولكن أناسا عديدين يموتون ، يتساقطون مثل أوراق الشجر ، فيما يبقى أناس ، يروحون ويجيئون ، يقولون : رائحة فلسطين عطرة . تستحق فلسطين الموت من أجلها . أنا لن أموت . كيف يمكن لي أن أموت وأنا ما ولدت بعد ؟! سأولد هناك ، على طريق حيفا كما في زمن جدي .

باريس ٢٥ - ٢ - ١٩٨١

في الغابة

محمـد زفزاف

علمنا أن الغجر خيموا هذه المرة في الغابة . يأتون مرتين أو ثلاثا في السنة . يتوقفون قليلا ، أسبوعا أو أسبوعين ثم ينصرفون إلى مكان لا نعرفه . ليس لهم مقر يعوبون إليه بالضبط مثلما قد تفعل الطيور . ينصبون بعض الخيام ، وقد لا يفعلون . بل ينامون في جوف سياراتهم الكبيرة العتيقة من صنع أمريكي ، يعلقون ثيابهم على نوافذ تلك السيارات وأغطيهم فوقها . وأحيانا على جبل مشدود بين سيارتين ، أو بين سيارة وشجرة . هذه المرة حطوا في الغابة . قال حمو :

— إن عددهم كثير . وليسوا قنرين مثل أولئك الذين سبق أن شاهدناهم .

قال عدي :

— هل معهم بناتهم الجميلات ؟

قلت :

— إنهن جميلات رائعات . لكن كيف الحصول على واحدة منهن ؟

رد حمو :

— الأمر سهل ، ربطة من الكيف . إنهن يحبين ذلك كثيرا .

— انهن لا يتحششن ، بل يشرين النبيذ .

— لا هناك من يردن ذلك . سوف ترى . إنهن جميلات رغم أنهن قنرات .

— ليس أقدر من أختك الحافية القرعاء .

قصة

– لا تشتم أختي .

– أختك قمر الزمان .

– ليست عجربة على كل حال .

قال عدي :

– رائحة الغجريين كريهة . تزكم الأنوف من بعيد . لا شك أنهم يكثرون من أكل لحم الخنزير ، يقال أن أكل لحم الخنزير يكثر من الصنان .

– كثير من الناس مصنون ولا يأكلون خنزيرا . ولد الشرقاوية أزفر كذئب رغم أنه لم يأكل خنزيرا قط .

قلت :

– ماذا يهمنا نحن من كل ذلك . المهم عندنا هو الحصول على واحدة من بناتهم . إنهن سمراوات وجميلات ونوات شعر أملس وأسود ، أه كم أحب أولئك الغجريات ! يا ليت لو كنت واحدا منهم .

– إنهم لا يقبلون أحدا مثل اليهود .

– يقال إنهم كانوا عربا مسلمين مثلنا . ولكن الله مسخهم . فهم لا يعبدونه .

وقالت والدة المختار ، وهي تهوي عليه بعضا ما بين الكتفين :

– أنت لا تريد أن تفترق عن ولد فلانة وفر تالانة وكريطة وزعطوطة . سيأخذونك هذه المرة أيضا عند أولئك الكفرة المتسخين القنرين الذين أخرجهم الله من رحمته . ولا ندري من أية قاهرة كحلاء يأتون .

تحمل المختار الضربة وشتم أمه بصوت لم نسمعه ، وابتعد عنا وعنهما وهو يحفر التراب بقدمه مثل حيوان مهتاج . كانت والدته ما تزال تتحدث وقد التقطت العصا التي أفلتت من يدها :

– الموسم الماضي يا ابن الكلب ، كاد زنطيطك ان يقطع ، وأصابه جرب وقبح ،

لأنك تقترب من نسائهم .

أخذنا نضحك .

مدح=زفازف

– إنهم يضحكون منك . يدفعونك إلى الهاوية ويتراجعون .

مشيت نحو بيتها وهي تزحف . قدرة ، حافية . قدماها متسخان . ولا أحد يدري فيما إذا كان الله في السماء ، قد طردها من رحمته مثلما قالت عن أولئك الغجر . هل حقا كل قدر حافي القدمين مطرود من رحمته . نحن أيضا كنا حفاة . واحد منا يضع حذاء نسويا ، التقطه من مزبلة ما ، لونه أحمر فاقع لامع ، مثل تلك الأحذية التي تضعها النساء اللواتي لم يخرجن من رحمته ، وهن يستعدن للسهرات . لكنها توقفت جنب سور يكاد يسقط ، سور ملصق بمسامير وأعمدة خشبية هزيلة ، وعلب قصديرية بسطت ودقت . حتى صارت ألواح . طقطق السور . كادت تسقط مع السور ، لكنها تحاملت على نفسها ، ووضعت يديها على خاصرتيها . انحسرتوب قشابتها ، فأبان عن ساق عجفاء ، مغطاة بالرضوض والكدمات . العصا كانت بين ساقها مائلة ، شبه مغروسة في الأرض ، متجه رأسها نحو الرحم . تقول كلاما قبيحا وتنعتنا بأننا أبناء لآباء ليسوا رجالا ، وإنما هم شيء آخر ، شيء قبيح وعيب . وصفت آباءنا بشيء لو سمعوه منها لقتلوا أو اقتتلوا فيما بينهم ، لأن إطلاق تلك الصفة على العرب والمسلمين فيه هدر لكرامتهم . والعرب والمسلمون هم أكثر الناس حفاظا على أشياء معينة في الدنيا . وهم لا يشبهون الفرنسيين والألمان والأمريكيين واليهود . فهؤلاء أنجاس والعياذ بالله . وقد اعطاهم الله الدنيا ليعطينا نحن الآخرة . وقتل فيهم تلك الأحاسيس التي نقتل نحن من أجلها أو نقتتل . لذلك انتفض عدي وقال إنه سيذهب ويغتصبها أمام ابنها ، فقلنا ذلك لا يليق بنا ولا به ، والأولى أن يفعل ذلك ابنها إذا كان رجلا حقا ، وليست فيه تلك الصفة التي وصفت بها آباءنا . اختفت عن أبصارنا بعد أن قالت كلاما آخر لم نسمعه . انضم إلينا ابنها وقال وهو يشير إلى ما بين كتفيه :

– إنها حمقاء . لا تهتموا بها .

– لو كانت أُمي لعرفت كيف أؤببها ، غير أنها كانت على حق . لقد فضحتك ..

ذهبت خفية منا عند الغجر في الموسم الماضي .

– إنها تخرف فقط . لقد حصل ذلك في مكان آخر .

– هذا غير مهم . لا بد أن ندبر ريطات من الكيف ، ونذهب إلى الغابة حيث يخيم

الغجر .

قصة

— قيل إنهم يتحدثون اللغة الأسبانية .

— يمكنهم أن يكونوا إسبانيين . فالأسبان عام الجوع كانوا يعيشون على لبن الماعز ، ويعيشون على بيع الشورو إذا ما توفر الدقيق . إنهم أيضا فقراء مثل العرب والمسلمين ، وهم كذلك ، لأنهم أقرب إلينا في الدم ، وربما دخلوا الجنة معنا .

عندما علم من هم أصغر منا بنبا وجود الغجر ، حاولوا أن يلتصقوا بتلابينا مثل لعنة خبيثة . لكننا عرفنا كيف نتخلص منهم ، ومن الأكيد أن ولد لآلة النساء سيكون قد سبقنا إلى الغابة . فهو يفعل أشياء أكبر من سنه ، ويمكنه أن ينافسنا في كل ما يخطر أو لا يخطر لنا على بال . اخترقنا الأزقة المحفورة والمتربة ، المغطاة بجلطات المياه العفنة ، لأنه لم تكن هناك مجار للمياه . كنا مشينا نحو نصف ساعة حتى أشرفنا على الغابة ، وعندما تجاوزنا الطريق المرصفة المخصصة للأوتوبيس ، لاحت لنا أشباح سيارات وبشر وأبقار وماعز . في الحقيقة لما اقتربنا منهم لم تكن هناك أبقار ولا ماعز . قال حمو :

— إن عددهم ليس بالقدر الذي كنا نتصور .

— يمكن أن يكون هناك آخرون متفرقين في الغابة .

— إنهم لا يتفرقون أبدا لا يحلون ولا يرتحلون إلا جماعة ،

— يمكن أن يكونوا داخل الخيام .

أشار إلى بعض الخيام المنتشرة هنا وهناك ، مربوطة إلى جنوع الأشجار .

وقال المختار :

— يجب أن نتظاهر بأننا مؤدبون حتى لا يحترسوا منا .

قال عدي :

— انظروا ، إنه الكلب ولد لآلة النساء . يجر معه طفلين آخرين .

وقف بعيدا ينظر إلينا في خوف ، صدره عار . وكأن يرتدي فقط نصف سروال ، رميته بقطعة حجر وأنا أشتمه . تجنبها وكادت أن تشج رأس أحد الصبيين .

قال حمو :

محو ذر زراف

— دعوني أذهب لأغتصبه . إن ذلك الجرو القنر يستحق كل ذلك .

قلت :

— اتركه إنه لن يقترب أكثر ،

قال المختار :

— يجب أن نفترق حتى لا نبعث في الغجريين الشك .

— صحيح ، إنهم يشكون في أننى المخلوقات . لا يبيعون لهم ولا يشترون منهم .

— ليس صحيحا . أنهم يبيعون للناس بعض الأشياء الغريبة ، وأحيانا يشترون منهم ما يقتاتون به ، إذا ما نفذت المؤن التي يأتون بها معهم . قلت « يجب أن نفترق إذن » . ثم تفرقنا . ذهبنا وانبطحت قرب إحدى الخيمات تحت ظل شجرة وارفة جدا ، الآخرون ، كل واحد منهم اختار طريقته للتقرب من الغجر . تظاهرت بالنوم ، فأحسست بأحد كلابهم يلعق قدمي الحافيتين .

أصبت برعب ، لكنني لم أسحب قدمي للتوحتى لا أثير الكلب ، فبنشأ أنيابه في ساقي أو في أي مكان آخر من جسدي . نطت ضفدعة بالقرب مني على الحشائش التي تنبت بكثافة عند أصل الشجرة . رآها الكلب فتخلى عني ، والتحق بالضفدعة . أخذ يناوشها بأظافره وهو يهرهريرا خافتا . ظل يفعل ذلك طويلا حتى صارت مثل جلدة وقد تمزقت أمعاؤها وتعفرت بالتراب . سكن الكلب . ثم أقعى بالقرب من بقاياها . كان ينظر الآن إلى الأمعاء وإلى القوائم التي تحملت ضربات أظافره المتلاحقة فلم تتفسخ . سقطت بلوطة على رأس الكلب فهرثم نبج ، وانسحب إلى مكان آخر خلف السيارة وكان صراخ الغجر يرتفع هنا وهناك ، كأنما يتشاجرون . رأيت ولد لالة النساء بدون الصبيين . يقترب مني . فقلت له :

— يا كلب . إذا لم تعد إلى بيتكم ، فإن ما سأفعله لك لن أقوله حتى أفعله .

قال بمسكنة وجبن :

— تعال انظر هناك . لقد خرجت بعض الغجريات . إنهن يطبخن شيئا ما .

— أين ؟

قصة

– هناك . وراء تلك الخيمة .

التحق بي عدي :

– لقد تجولت قليلا . إنهم كثيرون كما لم تكن نتصور . لقد وجدت بعضهم يلعبون الورق . اقتربت منهم فابتسموا لي وتحدثوا إلي لكتي لم أفهم ما يقولون . رأيت غجريا عاريا تماما يفرغ على جسمه سطلا من الماء البارد . والآخرون لا يهتمون به إطلاقا .

– لا يخجلون من فعل ذلك . فهو شيء عادي عندهم . هل أنت متأكد أن الجسد العاري لم يكن جسد امرأة ؟

– هل تمزح ؟ إن جسمه في حجم جسم بغل ، وشاربيه في كثافة ذيل حمار . قلت :

– أين اختفى المختار وحمو ؟

– لا ادري ، لا شك أنهما عثرا على شيء ، او هما ممددان الآن تحت إحدى الأشجار ، يرقبان الغجر عن بعد أو عن قرب ككلبين ، ينظران إلى طعام لم يستطيعا الحصول عليه .

– نذهب للبحث عنهما ، المختار له قدرة خارقة على الحصول على الغجريات ، مثلما كانت له القدرة على اصطياد النباب في الجامع .

مشى عدي أمامي ، وأخذنا نخترق جماعات الغجر المبعثرة على طول مساحة متوسطة الكبر ، كانت بعض الأباريق والمواعين منصوبة على مجامر أمام الخيام ، وقرب السيارات الأمريكية العتيقة . اختفى ولد لالة النساء عن أنظارني ، وطبعا ، اختفى الصبيان كذلك . كانت بعض العيون تنظر إلينا وتبتسم ، وبعضها لا يعيرنا أننى اهتمام . جاء غجري صغير وأعطاني نصف برتقالة . كان للبرتقالة طعم خاص ، لذيذ بشكل لا يتصور ، أعطيت قليلا من نصف البرتقالة لعدي ، التهمه بسرعة . ركض الغجري الصغير جهة الخيمة . فخرجت أمه ، في ثياب مزركشة ومفتوحة عند الصدر ، يظهر ثدياها وشعرها الأسود الفاحم يكاد يغطي وجهها كله . ومع ذلك ظهر بريق عينيها وابتسامتها الرائعة . لكنها سرعان ما اختفت . وقال عدي :

– يا الهي ! كيف الحصول على مثل تلك الجميلة ؟

محد زقزاف

– لن تحصل عليها ، حتى ولو قطعت أصابع يدك من أجلها .

– إنها جميلة حقا .

– أجمل من ملاك . هيا نكمل البحث عن المختار وحمو .

استمررنا في اجتياز وتخطي بعض الحبال المربوطة في كل مكان . كنت أتساءل ، كيف يمكن لي أن أستميل غجرية واحدة ، وأنا لا أعرف لغتها ، بأية لغة أتحدث إليها . المختار يعرف كيف يتحدث بيديه ورأسه وعينيه . إنه حاذق في ذلك . مثلما كان حانقا في اصطيد الذباب وهو طفل في الجامع . حاذق في كل شيء مثلما كان حانقا في اصطيد الذباب . لم نعثر لهما على أثر . ولا شك أن ولد لالة النساء ذهب هو الآخر لبيحث عنهما . كل شيء ممكن . ما يمكنه أن يخطر على بالنا يمكنه أن يخطر على بال ولد لالة النساء . ذاك شيء غريب ، لكنه حقيقي ، وتكرر مرارا . إنه يشتم نوايانا ، عندما يركز نظراته فينا ونحن نتحدث . تلمع عيناه ببريق عجيب تحت حاجبيه الكثيفين ، كان له وجه يشبه الساحر ، وقال عدي :

– بعد قليل سوف يأتي ولد لالة النساء ، ويخبرنا عن المكان الذي اختفى فيه المختار وحمو .

– يستطيع أن يفعل ذلك . أعرفه جيدا . لكنه لو أتى وحده ، لماذا أخذ معه الصبيين ؟ سوف يفسد أخلاقهما . إنه ماهر في اكتشاف أي صيد مثل السلوقي .

يرتفع اللغط ، ترتفع الضحكات ، وفي مكان بعيد يسمع بكاء طفل غجري . غريب ! حتى بكاء أطفالهم يشبه بكاء أطفالنا ، عويل هذا الطفل يشبه عويل أخي الصغير ، عندما تمتنع أمي عن إعطائه ريبالا ليشترى به نفاخة . وما أكثر النفاخات التي كان يفرقها في الفضاء كما لو كان يعتمد ذلك . فتهرع إليه أمي : « يا ابن العريان . هل فطمتك على نفاخة ؟ هاك ! » . وتضربه بأي شيء يوجد بالقرب منها سواء كان حذاء – وما اقل الاحذية في البيت – او مشطا او نافوخا . فيرتفع عويله سواء أصيب او لم يصب . عويله يشبه عويل هذا الطفل الغجري الذي يصرخ الآن في مكان بعيد . غير أنني لا أدري كيف يؤنب الغجر صغارهم . هل يضربونهم كذلك بالنواfix والامشاط والمجامر والاحذية ؟ توقف عدي ، وأخذنيصت الى لغط داخل إحدى الخيام . نظرا الي كما لو كان سيقول لي شيئا مهما . لكن

قصة

ماذا في امكانه ان يقول لي ؟ فهو لا يعرف لغتهم . او همني بحركاته تلك وهو ينصت اليهم انه يستطيع ان يشرح لي ما يدور داخل تلك الخيمة . اطل رأس غجري ، فحفنا منه . كان كتفاه العريضان يوحيان بانه يستطيع ان يهصر ثلاثة من احجامنا . مشى عدى امامي خائفا .

– هيا ، قبل أن يلحق بنا هذا الوغد .

قلت :

– اسمع يا عدي . عندي فكرة . لا بد أن المختار وحمو ذهبوا إلى العين .

– وماذا يفعلان هناك ؟

– إن المكان بشجره الكثيف يستطيع أن يخفيهما عن الأنظار . لا بد أنهما راودا غجرية أو غجريتين . وذهبا إلى هناك ليحششاهما .

– صحيح . هذه فكرة جيدة . ذلك ما يفعله المختار دائما . إنه يفضل الأماكن الخالية والمعزولة .

تركنا الخيام والسيارات خلفنا ، مشينا في طريق مترب يتعرج بين الأشجار ، النباتات والحشائش على جانبية ، طريق سوته أقدام البشر ، وحوافر الدواب . يمتد هذا الطريق حتى يبلغ العين . كنا نعرفه جيدا ، لأننا كنا نختلف إليه لاصطياد العصافير . كنا نحرق قطع الكاوتشوك ونطلي بها سيقان بعض النباتات ، ونغرسها حول العين حتى تقع تلك المخلوقات الصغيرة مرتعشة مرعوبة في أيدينا . وحول العين شجر كثيف لا يشبه شجر البلوط ولا يعطي ثمرا . وقال عدي :

– انظر ، ولد لالة النساء مرة أخرى .

كان واقفا خلف جذع شجرة ، وقد ترك الصبيين في مكان ما ربما . ينظر إلينا مثلما تنتظر الأرنب إلى الصياد قبل أن تفر ، ينظر في خوف ، وفي تحد أيضا . قلت لعدي :

– لا يهم . ربما يكون قد اكتشف وجود المختار وحمو .

ناديت عليه . أخذ يتقدم منا في توجس . وقف بعيدا عني ببضعة أمتار . حك أنفه

محمـد زفزاف

الذي التصق بأرنبته مخاط . وتوقدت عيناه تحت حاجبيه الكثيفين . قال وهو يشير جهة العين .

— إنهم هناك .

— من هم ؟

— المختار وحمو والفجر .

قلت لعدي :

— إن ما يخطر لهذا الملعون شيء غريب . ألم أقل لك ؟ ما نفكر فيه يكون هو قد فعله .

قلت :

— هل معهما بنات ؟

— نعم معهم بنات . كما أنني رأيت بعض الفجر الذكور يحومون حول العين . تركناه جامداً في مكانه . ولا شك أننا سنجدّه قد سبقنا إلى العين . وقد يصل عن طريق لا نعرفه نحن . يستطيع أن يفعل كل شيء لأنه ولد لالة النساء . وكل ما يمكنه أن يخطر أو لا يخطر على بال إنسان ، يخطر على بال ولد لالة النساء . اقتربنا من العين . كانت الأشجار المحيطة بها كثيفة ، قصيرة ومتشابكة . لم نر الفجر الذكور ، ولم نر أحداً . قلت لعدي :

— لا بد أنهما حششا الفجريات .

— ولا بد أنهما فعلا بهن ما شاءا .

— يجب ألا نفاجئهم . سوف نتجسس عليهم .

تصورت خريز ماء العين الهادئ ، والعصافير وهي ترف بأجنحتها بصعوبة بين سيقان الأعشاب المطلية بالكاوتشوك المحروق ، حتى تضغط عليها أكفنا . فينبض جسدها الضعيف ويرتعش دافئاً في الكف . يحرك العصفور الصغير رأسه وينظر يمنة ويسرة . وقد يصدر صوتاً ربما كان استنجاداً . وقال عدي :

— نذهب من الناحية الأخرى ، ربما يكون ذلك أفضل . ولا تكون فيه مفاجأة

لهم .

قصة

قلت :

– لنفترق يكون ذلك أحسن .

اختفى عنى لحظة . ذهب من الجهة الأخرى ، ورأيت العين . لم يكن هناك أحد . كان الماء يلمع تحت أشعة متسرية من بين العرائش والأغصان . ولم يكن هناك أثر لبشر . كانت هناك علبة مربى فارغة وصدئة ، وفردة حذاء قديمة ممزقة . ولم يكن هناك أثر لبشر . لا شك أنهم هنا أو هناك بين الأشجار . المختار يكون دائما حذرا في مواقف مثل هذه . سمعت صوت أغصان صغيرة تتكسر . ذهب من جهة الصوت . رأيت عدي يسير بتلصص . محنيا قامته بين الأغصان . وهو يدفعها بكف ، صحت به فالتفت إلي :

– أنت ؟

– نعم . لم أجد أحدا .

– وأنا أيضا .

– لا بد أن نبحث عنهم . لا يمكن أن تكون الأرض قد ابتلعتهم .

– كل شيء ممكن وقوعه . أرض العين مسكونة .

– اسكت . تسكنك جنية !

أخذنا ندور في المكان ، حول العين ، غير مصدقين أنهم لم يكونوا هنا . هل تخطيء فراستنا . ثم إن ولد لالة النساء لا يكذب . وقال عدي :

– لا بد أن نعثر عليهم .

مشينا في اتجاه آخر ، غير الطريق الذي أتينا منه . وكانت حشائش في المكان . تستطيع أن تغطي نصف قامة الإنسان ، حشائش ونباتات السرخس ، ذات الأوراق التي تشبه المناشير ، توقف عدي ، وأخذ يرهف السمع :

– إنهم هناك . من غير شك . هل تسمع ؟

لم أكن أسمع شيئا .

– احترس . لقد سمعت شيئا كالضحك .

محمد زفزاف

اقتربنا قليلا . التقطت أنثاي بالفعل أصواتا آدمية . بعد ذلك رأيت غجرية شابة تقف وسط حقل السرخش ، وهي تلقي بشعرها الأسود إلى الخلف . لم ترنا . عادت للاختفاء مرة ثانية . قلت :

– ترى ماذا يفعلون هنا الآن ؟

– انهم يتحششون .

– هل نلتحق بهم ؟

– لا . ليس الآن .

– إنني أريد أن أتحشش معهم .

– لا تفعل . إن المختار وحمو ، يعرفان أننا هنا . سوف يناديان علينا في اللحظة المناسبة .

رأيت حرباء صغيرة ، تعبر عند قدمي ببطء ، خفت منها ، لأنها توقفت وأخذت تنظر حواليتها ببلادة . أمسكت بعود ، وضغطت به على ظهرها قاومت ببلادة كذلك . قال عدي :

– دع عنك تلك القذارة . أخ ، تفو !

وأضاف عدي وهو يشرب بعنقه :

– انظر هناك . غجري !

نظرت حيث أشار . كانت قامته طويلة فارهة . وجهه أسمر ملوح . كانت ملامحه صارمة . يقف بعيدا وينصت . هل هو الآخر يتحشش معهم ؟ وقال عدي :

– إياك أن يكتشفنا .

رأيناه يخرج سكيناً كبيرة من تحت حزامه . سار بحذر جهتهم . لا بد أنه تحشش وسوف يرتكب جريمة . صرخ عدي في رعب :

– حمو !

أطلت رؤوس ، من حقل السرخش . اهتاج الغجري . صوب السكين جهتنا ، ثم

قصة

جهتهم . احتار في أي جهة يطلقها . كان يركض ويتعثر بين النباتات ، سقط مرات ، وهو يتمسك بما أمامه أو حوله . رأينا حمو والمختار يفران ، والفتيات الثلاث ظللن جامدات في مكانهن . كنا نركض ونركض وسط الغابة ، توقفنا في مكان معين نستعيد أنفاسنا . قال حمو :

— لو لم تكن معه السكين ؟

رد عدي :— ماذا كنت ستفعل ؟ إنك أجبن من دجاجة . لنذهب قبل أن ينادي على الغجر الآخرين .

وقال المختار :— كانت تلك القصيرة رائعة .

قلت أنا :— سوف نتفرج عليك ، عندما تصاب بذلك الشيء .

اعشاب تلتف حول اعناق الشجر

هانى مندلل

« عندما كنا في الفراش
جئة الى جانب جئة
تذكرت حبي الحزين
فيكيت »
بودلير

ملاحظة للقارئ على هامش القصة :

كان أنا الى هذا الحد او ذاك . وما زال ، في لحظات معينة ، يشبهني أو يشبه غيري . أضعته عمدا بسبب بواقعه وحساسيته الساذجة . الا انه لا يشبه النماذج ، التي ترتد في مراحل الانعطاف الحادة ، الى نوع من الحسية والذاتية المبتذلة . فما ميزه وانقذه ، في ما بعد ، انه كان يملك قابلية مرتفعة من الحس والوعي النقدي ، الامر الذي حال بينه والانزلاق بعيدا ... فرغم انه كان حائرا بين المتعة والفرح ، فانه لم يقع في البئر !

لم يكن يعرف ماذا يفعل ، فمر في مرحلة من القطاف أو العماء استغرقها في البحث عن العزاء والثقة والغبطة بون مشقة . استبدل الاشياء وحمل العلاقات ما لا يمكن أن تحمله . كان في قرارته يشعر انه ضيع وأهدر شيئا ما ، أو أنه لن يصل الى أية نتيجة . طغت على حساسيته وممارسته النعمة وتخايب الذكاء . بدا كأنه فقد أصابعه الخمسة ، فابتكر من عجزه اصبعاً ، وحاول ان يبحث عن رجليه بين العكاكيز . ما زال شيء منه في داخلي ، وهو يزورني في لحظات الضعف والارتباك الانساني . لكنه مختلف دائما ...

انه يشبه آخرين بقدر أو بآخر . الا انه لا يشبه أحدا ، لكونه لا يشبه حتى نفسه
اذ كيف يمكن أن يشبه ما لا يرغب أن يكونه ...

قصة

القصة :

سرت في كل مكان ، على التراب الرطب والناشف ، على الارصفة والشوارع المعبدة والجبلية ، وبين مسامير اشارات المرور ، سرت بعد أن تخلصني كل نور وثقة ، فأنال أفرح بجوار حداثق الزهور ، وبين الجميع ازداد خوفي واضطرابي ، وبقيت سائرا بعد هربي الثابت ... كنت أبحث عن مقر أفضل للعالم تكون فيه الحياة أقل بؤسا وحزنا . وبعد كل المتاعب التي لقيتها خلال هربي وحربي الصامتة المدفوعة بفصولي وادعائي ورومانطيتي المشوهة التي تأبى الا ان تمنح بعض الاشخاص والاشياء التافهة صفات أرقى وأنبل ، بعد كل ذلك كنت أقول : هل يمكن أن أسمع صوتك الجميل الذي يحضر الثقة ويذهب بصداق الوحدة وبوامات الكره الذاتي ؟

لاريب انني عثرت عليك هنا ، قرب الشوارع والبيوت التي وجدت نفسي فيها ، وكان حبك الصلح الدافئ ، الشيء الوحيد الجميل الذي لا ينكرني بالمضايقات والحزن .

وهكذا صممت أن أبحث عنك ثانية ، حاولت أن أتذكر أين كنت وكنا ، المنطقة والمناخ والزمن .. قلبت الصفحات والكتب والتجارب ، وذهبت بنفسني لأبحث عنك ، عن الراحة العميقة والثقة العميقة والنوم العميق وكل ما هو عميق .. ذهبت ورجعت وسرت ووقفت وقررت والتهمت سائر الافعال الموصلة لكي اعثر عليك . كم بارعة في الاختفاء ؟ وبدا لي أن وجودك يكاد يكون مستحيلا وسط هذه المضايقات والمتاعب . لكنني كنت غبيا وعنيذا . وهكذا بدأت هذه الحكاية موهلة في القدم والوجع .. هكذا قررت عرض نفسي للبيع . وسرت في الشوارع أمشي فوق التراب وعلى الارصفة المتسخة ، وشاهدني المارة ونظروا الي ... واستمروا في سيرهم . وبقيت واقفا انتظر . وكانت العيون تحديق ، تنشب نظراتها في وجهي وتنسحب حين لا تجد ما لا يثير اهتمامها ، وسرعان ما تنبل وتنسحب العيون ، العيون الناضبة ، الزجاج الناضب والعيون ... ازدبت ارتباكاً وحيرة ، وفكرت ربما كان شكلي ليس بالمغري أو السوي . وفي اليوم التالي سرحت شعري وتأنقت وارتديت ياقة بنفسجية وحذاء يتوهج بالتهذيب والاغراء ، ودارت حولي العيون ولم تقع علي ، فغرت من أناقتي وملابسي المحترمة وفي الليل انهيت عهد منافستها الخطرة .. وهرعت الى الشوارع والاصضاء الشوارع ، أصبح ، أستنجد ، وأكاد أختنق ، وقد ملأ قلبي اليأس . وبدون تردد نزعنت أسناني وأعضائي وألقيت بأجهزتي الأدمية أمام أعين الوحوش المتربصة . ولكنهم تساءلوا هل هذا لحم بقر جيد ؟ قلت : أجل انه جيد .. وبدا أنهم يشكون في الأمر . وهكذا بقيت في المزداد العلني مفككا ، مضحكا ، حزينا ، على حافة الموت المدني .

وقلت لهم ، لها : انني أبكي . أما هي فلم تكن امامي . لكنها بلا انذار قفزت

فجأة ، لم أصدق حتى ذهبت ... فصدقت . كم أضعتها بسبب بلادتي واطمئنانني ! ولكنها دائما ، كانت تقفز من جديد أمامي ، ولا أصدق حتى تذهب .. هل كنت أرغب في الضياع ؟ وهل كانت هي هي حقا ؟ أم انها حجة التسكع الروحي ؟ . كنت أحر وأبحث عنها مجددا ، فالحياة لا تطاق في غيابها ، ومع ذلك كانت حضورا في الغياب ، وغيابا في الحضور . انها تسمعني ، بينما تتحرك شفتاها بعنوية وقسسية ، وأناملها الرائعة انطلقت لتهدئ من روع وجهي .. وتنفس جزعي الروحي قليلا ، والغضب المحتقن أخذ يضعف ، أصبح فقيرا هذه المرة والغنى لي .. قلت : هل أنت الحب المنتظر ، النصر ، الثقة ؟ لماذا لا ترتدين جواهرك ، أين حاشيتك الملكية أو الاميرية ، أين النصر وردحاته البحرية العامرة بالانتشاء والنسيان .. كيف تجمعت وتكثفت وتكونت هكذا على جزيرة من الاحلام الدامية التي أعدت خصيصا للحالين والخطرين والمنفيين ومرتكبي الجرائم ! أنت نفسك لا شك . ذات النظرة والوجه . المنتظرة الموعودة ، أنت الكنز المختبئ ، وما وجهك يبتسم كخاطر الذهب والحجارة الكريمة التي تجاوزت سن الطفولة وانقلب حبها غيظا واستياء ...

استطردت وأنا شبه نائم : وستصبحين زوجتي .. وعيناك ترمقانني باعتزاز . كم سمعتك تتحدثين بغير الكلام الهزيل المحاصر باللفظ وحركة الشفتين الباربتين : « سأعطيك بشعري كله » . شعرك الليل الكثيف ، ألحان الغابات الحارة ، النسيان . لم لا تقف النورة البلهاء للقرص الملتهب المشرق الغارب القارص الحرارة ؟ شعرك هذا الحنين المتحقق على وسادة الليل الجديد النائم قربي ، الليل الحافل بالمعجزة واخلاص الوعود القاسية . أه كم انا سعيد يا عزيزتي ، أجل سنكون سعداء معا ... وكم سأغير من الالفاظ والأشياء والحياة ، سيصبح كل شيء حنونا ، جديدا ، وسيكون هناك الموت ، ايضا ، سلاما آخر ، وتأكيذا لطمأنينة الحاضر ، الموت ، المستقبل ، الحب ، أحبك ...

ما هذا ؟ هل انتهى سنوييتش الحنين والحلم . أين كنت ، هل كنت ؟ لقد كنت ... وتنبش أصابعي الغرفة ، تقفز عيوني على الجدران ، كم طلاؤها باهت من بونك ؟ وأتوسل ان تبقي ، لكنني أعر على أسناني النقية وشعري وأعضائي الآدمية . أضعها كلها من جديد وينهكني التعب .

زنبقة مائية تتطاوول وتصبح هلعا . وجوها لا تستقر تعابيرها .. أغمض عيني . أخاف ، فأقلب كل شيء بحثا عنك .. كم بارعة في الاختفاء .. وأخيرا أعر على عليك . لا . هل هذا أنت ؟ أية امرأة أنت ؟ أشمك وأعدو فيك ، ألتصق بك ولا أنظر . أه ، كم مروع خوفي .. أيتها الشجرة التي ألوذ بها لاجئا من كل ما يلاحقني ويخيفني ، أهزك طالبا

قصة

العزاء والفضاء . أين الحان الغابات الحارة ؟ لا أسمع سوى انفاسها شبيهة بثيران الحلبة . أين المتفرجون ؟ لا أبه لشيء ، لقد ذهبت مرة أخرى .. ربما « حدث كل هذا في الذاكرة الاستوائية ... »

انبش مختلف الزوايا ، فلا تفوح الا أجساد الأيام المنتنة ، ولا يطفو الانفايا الحوادث والمغامرات المبتذلة . اهرب من هنا . هنا غير ممكن .. أين يباع الاحتمال والصبر ؟ وأنت ، من أنت ؟ حين أجذك أعدو والتصق ، وهكذا أخسر دائما ..

أين النصر وردهاته البحرية ، أين البنفسج ؟ يجب أن يمنعوا بيع البنفسج في الأسواق ، فهو حزين ، حزين اللون ورائحته تثير دبابير الذاكرة . يجب أن يمنعوا أنا وأنت . يمنعونني من الجزع ، ومن أفكار الصحراء هذه التي تسلمني اليك ... أيها الجسد العدو ، ايتها المرأة التي التصق بها ، لماذا يتأرجح لحمنا بون مبرر بينما نحن نكاد نختق ؟ هل هذا الفعل الجنسي المقطوع الجنور والمبالغ فيه ، هو رد فعل على غياب الانتاج والتقدير الاجتماعي ؟

سيدتي ، اليك هذه المراثية العقلية ، بعد أن شاركت أجسادنا في حل هذه الأزمة المستعصية :

« ان نتائج الفعل الجنسي المبالغ فيه بصفة خاصة ، توجي بانهيال الدعامة الموازية لحالة الانسجام والتوافق . والاصح ان كل فعل حزين يتناقض مع اتجاه المشكلة القائمة . فحين يطغى الحزن على الفعل لانرى سوى اجسادنا وجدران غرفنا المعتمة . والواقع ان هذه النتيجة تؤكد أهمية معالجة مشاكل الحياة الاقتصادية والاجتماعية التي يرتبط تحسينها بسمو المواقف المعنوية لليائسين والمتعبين والمضطهدين . فلا يمكن أن نتصور أن هذا الجانب بعيد عن تناول الجانب المعنوي أو الروحي كما يسمى . أيها السادة ، ان القصور الذي تواجهه قدرة التغلغل المثيرة في حل هذه المشكلات هي أساس الصعوبة في فكرة العدالة المحلية أو الدولية . انها مشكلتنا العامة سيدتي تتعرض لهذه الاعتبارات الاساسية ! ان هذا السيرك الجنسي الذي نصبناه تكفيرا عن عذابنا والامنا الانسانية ، هو بورصة متخصصة اقيمت لعلاج المشاكل الاجتماعية المتأزمة في هذا العصر .

ان عملنا هذا قد تعرض للخسارة نتيجة المزاحمة والمضاربة والشكوك والخاوف الكبيرة . فليس صحيحا كما يقولون ، ان الرفاهية هي المجد المسائي الوسيم الضارب الى السمرة حيث تبوفناجين الشاي على الشرفات ، بين أيدي الشاربين كسلاسل كبيرة من الحديد .

أيها السادة ، سيدتي ، هكذا لم ترق لي فكرة طواف المصابيح والمصاحبة السطحية

هائيل مندل

العابرة ، وهز الرأس التعس الذي تسمم بالتحيات والافكار المسبقة . مرحبا ايها الرأس نو الوقت الطويل الذي يجلس قبالي . اجل كنت أنتظرك لأتأمل بزوغ معمل الابنوس الذي سينقذنا من هذه الريح المالكة لزمام ، نتنفس الانساني والحيواني . سيدتي ، الكلمات تسيل داعية الى اجتماع طارئ في غرفة العقل الباردة . فمن سيلبي الدعوة ليرى الاسوار التي شيدها خشية السرقة والاغتيال السياسي الذي ازداد في هذه الايام الخطيرة » ؟! ..

أذان ملتبهة ...

لكني أعود فأقول : الاهتمام جيد منك ، وخاصة حين لا أستطيع حتى البكاء ...

ودخلت المرأة العارية ، وكانت نظراتها تصعق ما تبقى ، وتشعل الرماد . وقالت : دع عنك هذا التعب . تعال . انا ما زلت في انتظارك ، وابتسمت . وجعلت أناملها تصعد وجهي ، تعزف الحنان . وأضافت : لم فعلت بنفسك هكذا ، ألا تعرف ان هناك من يهتم بك ويريدك كلية له ؟ وكدت اصرخ محتجا على هذا الاستحواذ غير المبرر . لكنها أمسكت بيدي وقالت بعنوبة لا تتكلم ولا تذهب ، لا تكن خجولا يا عزيزي . أجبت : أين تعلمت كلمة لا تذهب الجميلة هذه ؟ ابتسمت بزهو وقادتني داخل الغرفة . قلت : أين يجب الجلوس ؟ أجابت : هنا على السرير ، وانزع حذاءك . جلست على السرير ونزعت حذائي . وأضافت : خذ راحتك واجلس كما تشاء . جلست كما تشاء . وأخذت تنزع ثيابها بهدوء . أشحت بوجهي كي لا تقول اني بدون تهذيب . لكنها قالت : تشجع يا عزيزي انك تبالي في الأمور دائما ، لا تكن هكذا . ثم أخذت تقوم ببعض الحركات السويدية الرشيقة تمهيدا للنضال المنتظر . ودخل الخوف نفسي فجأة ، وسمعت موقفي الحرج في أنني . لا أحب هذه المقدمات انني رجل لا أحتمل الاستعداد والطقوس وكل هذه الأنوار التي تشع في الغرفة . يجب ان تطفئ الأنوار والاستعدادات كي تذهب وجوهنا ، ولا نرى بعضنا بعضا ، وليرحل كل منا بطريقة ما ...

توقفت أخيرا ، وأخذت نفسا طويلا ، ثم اقتربت . وقالت : لا تتباعد . وزحفت نحوي والانوار والخوف يشعان بيننا . أه - هذه وحشية يا أنسة . فلم تعبأ . ودخل لسانها في فمي ، نون أن أرغب .

ابتعدت في منتصف الشهوة ، وقالت : مهلا ، سأعود ، نسيت شيئا . أجبت : بلى ، اسدلي الستائر ، وتعال لي لنقامر في الامر ، ما دمنا لا نملك سواه . لكنها خرجت من الغرفة عارية ، وأرسلت قبلة في الباب ، وأومأت لي أن انتظر . امتدت جدران الغرفة ، وبدأت تتباعد كضباب رقيق . وامتلات الغرفة بالاسرة وكلها فارغة وبيضاء . هل هذا مستشفى ينتظر المصابين في حادثة ؟ ووقف أبي وأمي

قصة

واخوتي بجانب سريرى . « ماذا تفعل هنا » ، هتف والدى . قلت : انتظريا والدى . اجابني : تنتظر من ؟ ودخلت المرأة الغرفة بثياب السهرة . فأومأت نحوها . اقتربت مني وحيث العائلة الكريمة بأطراف أناملها . وجلست قربي على السرير ، وقالت : لماذا وجهك شاحب يا عزيزي . لقد قلت لك أنني سأعود ، فانظر كم أنا مخلصه . والتفتت الى أمي وابتسمت قائلة : مسكين انه يحتاج الى عناية خاصة . وأخذت تنزع ملابسها قطعة قطعة . واقترب والدى منها ووضع احدى يديه على خدها والاخرى على ثديها وقال لها : كيف حالك يا عزيزتي ، لقد كبرت فجأة ، كيف العائلة ، والوالد واخوتك والعمل ؟ وأجابته : بخير ، بخير ، كلهم بخير . واقترب اخوتي بدورهم منها وقالوا : الا تذكرين حين كنا نلعب معا لعبة « الاستغماية » . وكانت تبسّم وتنتظر نحوي مزهوة بهذا الاهتمام . أنت زعيمة سياسية يا أنسة ، شعبيتك توازرك وتلتصق . لكن متى تأتيين ؟ وجلست بعد ان تعرت تماما ، والكل حولها يسألون ويحدثون وهي تجيب بلباقة وحيوية وتفاهم ايجابي . أنت رئيسة جمهورية لم يتم انتخابها رسميا بعد . وهل هذه اللباقة البادية منك هي ضمن اطار دعايتك الانتخابية ؟

ترسلين الوعود والزهور غافية في المساء . وأمى تقول : سنتحدث في ما بعد ، ليس هناك متسع من الوقت ، والعمل يتراكم ، وفي الامر مسؤولية ، انهضوا . واخذت صابونة من جيبتها وهددت قائلة : سأغسل وجوهكم . فخافوا ووقع بعضهم ، بينما هم يبتعدون قليلا محذقين في جسد المرأة المبتسمة . اما هي ، فاقتربت مني وأخذت تنزع ملابسها والعائلة تنظر بغيظ وغيرة . قلت للمرأة : عيب هذا أبى وهذه أمى وهؤلاء اخوتي . أجابت : اعرف ذلك ، وهم لطفاء . لكنني قلت : غير ممكن أمامهم ، سأخرج وقالت : أنت جبان . ثم وقفت لتعلن النبأ بصوت مرتفع . واقتربت مني والتصقت غير أبهة بلباقتها السابقة . هل تخلت عن ترشيح نفسها لانتخابات الرئاسة ، ام انتهى الموسم الانتخابي ؟ الا انها لم تنس ان تستدير وتقول : « ليلة سعيدة » !

في الصباح لاحظت رغم سقوط الاغصان اليابسة الثلج الابيض وهو يلتقطها ، مغطيا عير الازهار الراقدة في التراب .

الجنون الاميركي

ادوار السعيد

في العشرين من يناير ١٩٨١ تم اطلاق سراح ٥٢ اميركي كانوا قد سجنوا في مقر السفارة الاميركية في طهران لمدة ٤٤٤ يوما وغادروا ايران نهائيا . وبعد عدة ايام وصلوا الولايات المتحدة فرحبت بهم البلاد بسعادة فائقة لرؤيتهم وقد عادوا . وأطلقت تسمية « عودة الرهينة » على اسبوع اعلامي حافل إثر هذه العودة . فقد تم بث تغطيات تلفزيونية حية استمرت لساعات وامتازت بالتطفل واستثارة الشفقة بينما كان « العائدون » ينقلون الى الجزائر ثم الى المانية والى « وست بوينت » وواشنطن وأخيرا الى مناطق سكنهم . واحتفاء بهذه المناسبة قامت الصحف والمجلات الاميركية باصدار ملاحق خاصة تراوحت في مستواها من تحليلية وذات اطلاق واسع على حيثيات الاتفاق النهائي الذي توصلت اليه ايران والولايات المتحدة ، الى تمجيدية بروح البطولة الاميركية وتعنيفية بالهمجية الايرانية . وفي ثانيا هذين الموقفين ظهرت قصص عن معاناة المحتجزين باسلوب متأنق اعتمدته صحافيون متمرسون للإشارة الى ان عددا غفيرا من علماء النفس يتشوقون لتفسير ما تعرض له الرهائن في الواقع . وشعبت النقاشات وتطرقت الى شؤون الماضي والمستقبل فكانت حادثة الاحتجاز هي الحد الفاصل الذي اعتمدته الحكومة الاميركية في الاخذ بأبعاد تلك الشؤون . تركز التحليل الاخذ بوقائع الماضي حول عما اذا كان يتوجب على الولايات المتحدة ان تبرم اتفاقية مع ايران . في ٣١ يناير هاجمت « النيوريببلك » New Republic « الفدية » وحكومة كارتر لاذعانها لمطالب الارهابيين ، ثم أن الصحيفة أنحت باللائمة على مجمل قضية المناقشات القانونية للتعامل مع المطالب الايرانية ، وعلى اللجوء الى الوساطة التي قامت بها الجزائر التي « تشتهر بايوائها الارهابيين وتمنحهم الفديات التي يحصلون عليها » . أما النقاش المتعلق بشؤون المستقبل فقد انحصر في الحرب التي أعلنتها حكومة ريغان ضد الارهاب : هذه القضية انن ، وليس قضية حقوق الانسان ، سوف تحتل مركز الصدارة في

دراسات

السياسة الأميركية ، وحتى لو تطلب ذلك دعم « الأنظمة القمعية المعتتلة » ، اذا ما كانت هذه الأنظمة حليفة للولايات المتحدة .

وعلى نهج مماثل أشار بيتر ستيورات في صحيفة « كريستشن ساينس مونيتور » Christian Science Monitor الصادرة يوم ٢٩ كانون الثاني (يناير) الى انه من المتوقع ان تشتمل محاضر جلسات الكونغرس على « الفصول المتعلقة باتفاقية اطلاق الرهائن ... معاملة الرهائن ... قضايا الأمن في السفارات ، اضافة الى قضية ولدت بعد تمنع ، الا وهي مستقبل العلاقات الاميركية - الايرانية » . وعلى نحو مشابه لضيق افق نوعية القضايا التي كشفت عنها وسائل الاعلام الاميركية في مراحل الازمة (مع استثناءات قليلة) فانه لم يتوفر أي تبصر فيما كان يعنيه التملل الإيراني وما سيتمخض عنه في المستقبل وما يمكن الاستفادة منه . قالت صحيفة « صنداي تايمز » Sunday Times اللندنية في عددها الصادر يوم ٢٦ كانون الثاني (يناير) بأن الرئيس كارتر نصح وزارة الخارجية الاميركية قبل مغادرته الحكم بـ « تركيز الاهتمام العام باتجاه خلق موجة من الاستياء ضد الإيرانيين » . وبغض النظر عما اذا كان هذا الكلام صحيحا ام لا ، الا انه يبدو معقولا طالما انه لم يلتفت أي مسؤول حكومي ، اللهم سوى بضعة معلقين وصحافيين ، الى اعادة النظر في التاريخ الاميركي الطويل من التدخل في شؤون ايران ومناطق اخرى من العالم الاسلامي . ثم كثر الحديث عن ضرورة تمركز قوات عسكرية في الشرق الاوسط : وبصورة مغايرة للواقع فحين عقد مؤتمر القمة الاسلامي في الطائف تجنبت وسائل الاعلام الاميركية ذكره .

لقد تراكبت زمنيا الدعوة الى إنزال القصاص والتأكيدات الجازمة باستعمال القوة الاميركية مع بث معزوفة مفصلة عن تجربة الرهائن وعودتهم منتصرين . وتحول الرهائن رأسا الى ابطال (مما اثار حفيظة عدة محاربين قدامى ومجموعات من أسرى الحرب السابقين) ورموزا للحرية ، فتغير حال الأسرى الى بهائم لا تمتلكها عاطفة انسانية . أما صحيفة « نيويورك تايمز » New York Times فقد علقت في افتتاحيتها يوم ٢٢ كانون الثاني (يناير) قائلة : لتكن الساعات الاولى بعد اطلاق الرهائن ساعات هياج وغضب ، الا ان الصحيفة ، وبعد تفكير ، طرحت السؤال التالي في عددها يوم ٢٨ يناير : « ما كان المفروض القيام به ؟ اكان نفس المرايء ام انزال رجال البحرية أم اسقاط بعض القنابل يمكننا أن يهرب عدوا متفهما . لكن ، هل كانت ايران - وهل هي الآن - متفهمة ؟ » . أما فرد هاليداي ، فقد أشار في صحيفة « لوس انجيليس تايمز » Los Angeles Times يوم

٢٥ كانون الثاني (يناير) الى ان هناك مواضيع كثيرة في ايران يمكن توجيه النقد اليها ، فالدين والمد الثوري المتقدبر هنا عن عدم قدرتهما على توفير الجوامع الملائم لنشؤ دولة حديثة تتولى اتخاذ القرارات اليومية لما فيه فائدة الشعب بأكمله . فعلى الصعيد الدولي كانت ايران معزولة الا انها كانت غير محصنة تجاه التدخلات الخارجية . وعلى هذا القدر من الوضوح كانت معاملة الطلاب الايرانيين للسجناء في السفارة ، فهم لم يكونوا الطفاء معهم . حتى ان الـ ٥٢ سجيناً انفسهم لم يذهبوا الى القول بانهم قد عذبوا وتعرضوا لعمليات وحشية منظمة : يظهر هذا جلياً في شهاداتهم اثناء عقدهم مؤتمرهم الصحافي في « وست بوينت » (انظر « نيويورك تايمز » New York Times ، ٢٨ كانون الثاني (يناير)) ، حيث اشارت اليزابيث سويغت الى التحريف الذي اوربته مجلة « نيوزويك » News week لما قالته ، فاعتبرت سويغت ان المجلة اختلقت قصة التعذيب (التي تناقلتها وسائل الاعلام بشكل مضخم) والتي لا تمت الى الواقع بصلة .

لقد احدثت « عودة الرهنية » قفزة رهيبة ، في وسائل الاعلام ، والرأي العام بشكل اوسع ، انطلقت من تجربة خاصة محزنة وطويلة في عذابها الى تعميمات ضخمة تناولت ايران والاسلام . ومرة ثانية نقول ان البواعث السياسية لتجربة تاريخية معقدة قد طمست وغابت عن الازهان . ونعود الى حيث بدأنا . فقد اعتبر بوب انجل في « أثلنتا كونستيتيوشن » Atlanta Constitution يوم ٢٣ كانون الثاني (يناير) ان ايران قد تحولت الى موئل لرجال الدين المهووسين ، اما كلير سترلينغ فانها اشارت في مقالتها في صحيفة « الواشنطن بوست » Washington Post (٢٣ كانون الثاني (يناير)) الى ان قضية الرهائن ليست سوى مرحلة من « عهد الرعب الاول » الذي بدأه الارهابيون ضد الحضارة . وعلى الصفحة نفسها من البوست قال بيل غرين ان البذاءة الايرانية تقوي بفة الاحتمالات بان تتحول « حرية الصحافة » التي تعرض الوقائع الاخبارية عن ايران الى سلاح موجه تماماً الى قلب الوطنية الاميركية ومباهااتها بنفسها . الا ان هذا المزيج الرائع القائم على الثقة وعدم الاطمئنان يتقلص بعد قليل حين يتسائل غرين عما اذا كانت الصحافة قد « ساعدتنا » على ان تفهم « الثورة الايرانية » ، وهذا سؤال يجيب عليه بوضوح مارتن كوندراك في « وول ستريت جورنال » Wall Street Journal (٢٩ كانون الثاني (يناير)) حين قال بان التلفزيون الاميركي ، وفيما عدا استثناءات نادرة ، « قد عالج الازمة الايرانية على اساس انها استعراض سخيف يظهر فيه ما هب وبب من التشنج » .

وعلى النقيض من ذلك فقد ادرك بعض الصحافيين جوهر المشكلة ، فأقر هـ . د . س .

دراسات

غرينواي في « البوسطن غلوب » Boston Globe (٢١ كانون الثاني (يناير)) بأن « الاهتمام الاميركي الفائق بأزمة الرهائن وعدم الالتفات الى القضايا الملحة الاخرى قد الحق خسارة عظيمة بالمصالح الاميركية » . وقد توصل الكاتب الى استنتاج واضح : « ان التغيرات دائمة وهي امر واقع وان الحكومة الاميركية الجديدة سوف تتوجه الى معالجة شؤون القوى في نهاية القرن العشرين » . في اليوم نفسه كتب ستيفن ارلنجر في « الغلوب » Glope فامتدح كارت لرحله الازمة وبالتالي لانه نجح في اضعاف صفة العقلنة على الازمة والحد من طابعها العاطفي . في ٢١ كانون الثاني (يناير) انتقدت « النيو ريپبلڪ » New Republic « هذا العالم المتزايد في تناقضه » ، وبكلام آخر فانه من الانسب معاملة ايران على اعتبار انها عنصر هدام في عملية اعادة بناء القوة الاميركية ومحاربة الشيوعية . والحقيقة ان هذا الخط العسكري في تفكيره قد ارتفع الى مصاف العقيدة الاميركية شبه الرسمية . فقد ادعى روبرت تكرر في مقالته « اهداف القوة الاميركية » (فوردن افيرز Foring Affairs ، شتاء ١٩٨٠ - ١٩٨١) انه يحاول التوصل الى خط توفيق بين دعاة مبداءي « نهضة اميركا » و « عزلتها » . اما بالنسبة الى الخليج العربي واميركا الجنوبية فان الكاتب يقترح سياسة صريحة تقضي بالتدخل المباشر طالما ان الولايات المتحدة ، على حد قوله ، لا تسمح بحدوث اية تغييرات في الاوضاع الداخلية فيها او باتساع رقعة النفوذ السوفياتي هناك . وفي كلتا الحالتين فان الأمريترك للولايات المتحدة في اتخاذ قرارها لتحديد نوعية التغيرات التي تسمح او لا تسمح بها . ويزال هذا الموقف رأي ريتشارد باييس ، من جامعة هارفرد الذي يشير على الحكومة الاميركية الجديدة باعادة تصنيف العالم الى معسكرين فحسب : الاول يشمل الدول المتعاطفة مع الشيوعية ، والثاني يشمل الدول المعادية للشيوعية .

ولئن كانت عودة الحرب الباردة تستدعي تصلبا جديدا ، الا انها قد أسهمت في ايقاظ الوهم الذاتي . وعليه فان معسكر الاعداء يشمل كل من يطالب الغرب بالنظر في ماضيه ، ليس بدعوى الشعور بالذنب بقدر ما يعمل ذلك على الوعي الذاتي : ولم يلتفت الى كل من نادى بذلك . وعلى المستوى الرمزي فقد برز مثال واضح على ذلك حين انعقد المؤتمر الصحافي في « وست بوينت » ، فقد اعتبر احد الحضور ان « حكومة الولايات المتحدة قد وصلت قمة النفاق اذ تتحدث عن عمليات التعذيب » ، لا سيما وان الولايات المتحدة قد حرضت على تعذيب الايرانيين ابان الحكم البهلوي . لمرتين قال بروس لاينجن ، كبير الدبلوماسيين في السفارة الاميركية في إيران ، انه لم يسمع التعليق ، ثم انه انتقل بسرعة لمعالجة الموضوع

نفسه والذي يمت بصلة الى الوحشية الايرانية والبراءة الاميركية .

ولم يصدر عن اي خبير اوصحافي ذي شأن او موظف حكومي اي استفهام عما كان ليحدث لو ان جزءا بسيطا من الوقت الذي كرس لتغطية عملية الاستيلاء غير الشرعي على السفارة وما جرى خلالها وعودة الرهائن كان قد خصص لاطهار اضطهاد ووحشية نظام الشاه السابق . ما حقيقة التحلل الذي اصاب الجهاز الضخم العامل على تجميع المعلومات بهدف اعطاء الرأي العام القلق صورة واضحة عما كان يجري في ايران ؟ وهل انحصرت الخيارات المتوفرة باثنين : اما بانكء المشاعر الحماسية او بتزويد شحنة من الغضب الجماعي ضد ايران ؟

هذه أسئلة جدية نظرحها مع انتهاء هذه الحادثة المؤلمة والتي لقيت مبالغة قوية . انه لمن مصلحة الاميركيين وفائدتهم ، والغربيين بشكل عام ، ان يفتنوا الى الاوضاع المتغيرة في السياسة العالمية . هل من فائدة ترجى من اثاره موضوع « هل سينحصر الاسلام بالقيام بدور مصدر الحقد الارهابي ؟ » وهل تنصب اهتمامات الصحافة والابحاث على « من يتحمل المسؤولية في خسارة ايران ؟ » ، ام انه من الانسب المناقشة والنظر في القضايا التي تلائم الوضع العالمي وتساهم في تطوره السلمي .

ان برنامج « المفاوضات السرية » لهر مثال جيد على مقدرة الصحافة في استخدام فطنتها ورويتها وفي توفير المواد الاخبارية للرأي العام ، ففي هذا البرنامج ، الذي اعده تلفزيون « أي بي سي » ABC وعرضه يوم ٢٢ ويوم ٢٨ كانون الثاني (يناير) لمدة ثلاث ساعات ، انصب الاهتمام على المعلومات غير المعروفة والتي اسهمت في التوصل نهائيا الى اطلاق سراح الرهائن . وقد ظهرت بين الحين والآخر مشاهد تعبر عن مواقف لا واعية ونابعة من الاعماق ، كما ظهر واضحا عندما وصف كريستيان بورغيت اجتماعه مع جيمي كارتر في البيت الابيض في آذار (مارس) ١٩٨١ ، وبورغيت محام فرنسي له صلات وثيقة مع الايرانيين ولذا فانه كان قد قام بدور الوساطة بين ايران والولايات المتحدة . وجاء الى واشنطن على الرغم من ان اتفاقا ما جرى مع حكومة « بنما » لاعادة تسليم الشاه ، لكن العاهل المخلوع كان قد غادر الى مصر بصورة مفاجئة . قال بورغيت مشيرا الى حديثه مع الرئيس كارتر :

« في حديثه عن الرهائن قال : انت تعلم انهم اميركيون . هم ابرياء . قلت له : نعم يا سيدي الرئيس ، انا اعلم انك تقول عنهم ابرياء ، الا اني اعتقد بان عليك ان تفهم بانهم ليسوا ابرياء من وجهة نظر الايرانيين . وحتى لو ان احدا منهم لم يقترب جرما ، الا انهم

دراسات

ليسوا ابرياء طالما انهم دبلوماسيون يمثلون دولة اساءت كثيرا الى ايران . عليك ان تفهم بان احتجازهم ليس موجها اليهم شخصا ، وبالتأكيد فانك تعي ذلك . ولم يلحق بهم اذى . ولم تكن هناك اية محاولات لقتلهم . ان ما جرى له ملوله الرمزي ، واذا كان علينا ان نذكر ابعاد ما حدث فيتوجب اخذنا بالمعنى الرمزي » .

وعلى ما يبدو فان كارت قد فهم عملية الاحتجاز ضمن دلالاته الرمزية ، الا انه كان يأخذ بمجرى الأمور عبر منظوره الخاص . فالأمريكيون بالنسبة له ابرياء في واقعهم وبالتالي فلا علاقة لهم بحركة التاريخ . وفي مناسبة أخرى علق الرئيس الاميركي على الشكاوى الايرانية ضد الولايات المتحدة بانها قد مضت بلا رجعة . المهم الآن هو ان الايرانيين اراهابيون ، ولربما كانوا ادائما يمثلون امة تضمر الارهاب ، والحق ان كل من اضمر السوء لاميركا وقام باحتجاز من يمثلها هو خطر ومهووس ، ولا صلة له بالمنطق او الانسانية او حتى اللياقة .

ان ما يسترعي الانتباه هو عدم قدرة كارتير على فهم العلاقة القائمة ما بين شعور الشعوب الاخرى والدعم الاميركي للحكام المستبدين وبين ما كان يحدث للأميركيين المحتجزين بدون نذب . وحتى لو ان احدا ما عارض عملية الاحتجاز وتملكه شعور الغبطة مع عودة الرهائن ، الا ان هناك عبرا يجب ان تؤخذ حيا ل ما يظهر انه تناس رسمي وعلى المستوى الوطني لحقائق اكيدة . تشتمل كافة العلاقات بين الشعب والدول الاجنبية على طرفي معادلة ، فليس هناك ما يجبرنا على الأخذ بتلك العلاقات او حتى المصادقة عليها ، لكنه من الضروري على الأقل ان نعترف بما يلي : (١) ان هذه الدول قائمة . (ب) وفيما يتعلق بها ، فان حقيقتنا تكمن في وجودنا اضافة الى ما عرفته هذه الدول عنا من خلال تجاربها معنا . هذه القضية ليست مسألة براءة او نذب ولا وطنية او خيانية . ولا يتوجب على فريق السيادة على بفة الأمور ان يلغي وجود الفريق الآخر . وبالطبع فاننا اذا لم نؤمن بهذا الواقع فاننا كأمركيين نرى انفسنا ابرياء اذا ما اعتبرنا الفريق الآخر مذنباً بطبيعة الحال .

واذا نحن اخذنا بعين الاعتبار ما أورثته الصحف عن البرقية السرية التي وجهها بروس لاينجن من طهران الى وزير الخارجية فانس يوم ١٣ آب (اغسطس) ١٩٧٩ لوجدنا ان فحواها على انسجام تام مع مواقف كارتير اثناء مناقشته مع بورغيت . قامت « نيويورك تايمز » بنشر نص البرقية يوم ٢٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٨١ الى جانب افتتاحيتها ، وربما كان الهدف من نشرها اثاره السخرية مع انتهاء الازمة . ومع ان لاينجن يدعي انتهاجه الموضوعية في فهمه للحضارة الايرانية ، الا انه لا يقدم بحثا علميا في تعليقه على سمات النفسية الايرانية ، لابل ان نص البرقية موقف عقائدي يهدف الى تصوير ايران على انها امة دائمة الهياج ، وفي هذا يرمي لاينجن الى اعلاء شأن الأميركيين اخلاقيا ونهجهم

السليم في المفاوضات ، وبذا يتحول نص البرقية الى مجموعة تأكيدات تهدف الى تشويه صورة ايران وتهدف في الوقت نفسه الى حماية اميركا من النقد والتحليل .

ان هذا الاسلوب المضلل يعتمد على تهجين خطابيين يسترعيان التفحص . اولاً ، فليس هناك من اشارة الى التاريخ الايراني : ان آثار الثورة الايرانية تعمل لخدمة المزايا الحضارية والنفسية الثابتة نسبياً والتي تتم عن حقيقة العقلية الايرانية . وعليه ، فان ايران الحديثة ليست سوى استمرارية لبلاد فارس . هذه مغالطة كبيرة ، والا فاننا نرد الشعوب الى اسلافها لفهم حداثتها ، فمثلاً ننظر الى السود على انهم زنوج ، وهكذا . (لكم نرتاح الى رجل الشارع أكثر من ارتياحنا الى الدبلوماسي المذهب !) . ثانياً ، تظهر الشخصية الايرانية باطار الاوهام المتداولة عن حقيقتها . ويعري لاينجن الايرانيين من تجاربهم فيدعي بانهم لم يختبروا العذاب والخيانة على حقيقتهما ، ويجردهم من قدرتهم على معرفة حقيقة ما قامت به الولايات المتحدة في ايران . ولوتأملنا ملياً لاركاننا ان لاينجن لم يقل ان الولايات المتحدة لم تتدخل في ايران ، لكنه يقول بان للولايات المتحدة حق القيام بما يرضيها وبدون الالتفات الى تنمر اوردة فعل الشعب الايراني . كل ما يهم لاينجن هو ان العقلية الايرانية الثابتة تفوق اهمية كل الاعتبارات الاخرى .

ان اغلبيّة من يقرأون برقية لاينجن سوف يوافقون ، كما يؤمن هو في قرارة نفسه ، بانه لا يمكن تقليص احجام الشعوب والمجتمعات الى تلك البساطة التي تكررفحواها جيلاً بعد جيل . نحن لا نسمح اليوم بان تكون معاملة السود واليهود على هذا المستوى ، كما اننا ، بالمنهج نفسه ، نهزأ من تشبيه الايرانيين لاميركا على انها الشيطان الرجيم . ان هذا الاسلوب نومضمون عنصري ، فالتقليص المقصود هذا يخدم مارتن بيريتز الذي يبرز نصاً عنصرياً (في « النيوريبليك » New Republic ، ٧ شباط (فبراير) ١٩٨١) لكاتب انكليزي عاش في القرن السابع عشر كتب عن « الاتراك » ، فيعتبره بيريتز وثيقة هامة يتوجب تقريرها على الطلاب الدارسين لحضارة الشرق الأوسط . يتعجب القارئ من الهدف المقصود لابرار وثائق مشابهة لوثيقة لاينجن . لا تضيف هذه الوثائق معلومات جديدة عن الاسلام وايران ، كما وانها لا تساعد على فهم ما قام به الغرب هناك لاسيما وان العلاقات الاميركية - الايرانية قد وصلت الى ما هي عليه بعد الثورة الايرانية .

يؤمن لاينجن بانه مهما يكن من أمر فان هناك ميلاً ايرانياً الى مقاومة عملية المفاوضات المتسمة بالعقلانية (من وجهة النظر الغربية) . نحن نستطيع ان نكون عقلانيين ، اما الايرانيون فلا . لماذا ؟ يرى لاينجن ان الايرانيين يمتازون بأنانيتهم ، ولانهم في حقيقتهم حاقنون ، وتتحكم بهم « عقلية السوق » الرامية الى الربح السريع بدل

دراسات

الربح الطويل الامد ، كما ان الله يجعلهم غير قادرين على استيعاب مبدأ السببية ، وبالنسبة اليهم فان الواقع واساليب التعبير عنه لا يتوافقان . وبإيجاز ، فان العبر الخمس التي توصل اليها لاينجن في تحليله تدل على ان ايران مفاوض لايركن اليه طالما انه لا يحترم الطرف الاخر ولا يكن له نية صافية ، كما انه لا يلتزم بالعهود التي يقطعها على نفسه .

ان فحوى هذه المقولة المتواضعة ، فيما تنسبه الى الايرانيين المسلمين ، ويدون ايراد البراهين القاطعة ، ينطبق أيضا على « الاميركي » الذي يقدم المقولة نفسها . فمن غير « الاميركي » ينكر التاريخ والواقع في ادعائه انهما لا يمثلان شيئا للايراني ؟ اما الان فاليك قوانين هذه اللعبة : حاول أن تجد ضمن العرف اليهودي - المسيحي خصائص اجتماعية وثقافية تعادل ما يدعيه لاينجن بالنسبة الى الانسان « الفارسي » ؟ الانانية الفائقة ؟ كما عند روسو الواقع الحاقد ؟ كما عند كافكا . مشيئة الله ؟ كما في العهدين القديم والجديد . غياب العلاقة السببية ؟ كما عند بيكيت . العقلية السوقية ؟ كما في بورصة نيويورك . الخلفيين التعبير والواقع ؟ كما عند أوستن وسيرك . لكن عددا قليلا من الناس يلجأ الى رسم معالم الغرب بالرجوع فقط الى كريستوفر لاسش في حديثه عن النرجسية ، او الى موعظة رجل دين ، او الى محاضرة « كرتيلوس » لافلاطون ، او الى اغنية اعلان تجاري ، او يلجأ الى كتاب « التحولات » للافيد مشفعا بأبيات مختارة من لفيتيكوس في محاولة تبريره عدم قدرة الغرب في الاعتقاد او بثبات او أفضلية واقع ما .

ان رسالة لاينجن هي المعاملة التي تنجز رسم معالم تلك الصورة . وفي افضل حالاتها فان الصورة تلك ليست الا تشويها للواقع ، وهي غير كافية لأي تحليل نفسي ، طالما انها تنم عن ضعف كاتبها وليس عن ضعف اعدائه ، فهو يظهر حانقا لكثرتهم ولانه لا يقوى على رؤية الآخرين سوى انعكاس في مرآة نفسه . أين تكمن قدرته على فهم وجهة النظر الايرانية او الثورة الاسلامية نفسها التي تمثل نتيجة منطقية للعبودية الايرانية المطلقة وضرورة قلبها ؟

ولو اننا اردنا الاشارة الى النية الصادقة والايمان بالعقلانية أثناء سير المفاوضات لتوفر لدينا الكثير من النقاش المتعلق بمحاولة انقلاب الجيش التي ساندتها الجنرال الاميركي هايسر في اواخريناير من ١٩٧٩ ، هذا اذا نحن استثنينا احداث ١٩٥٣ . وقد ارتأت مصارف اميركية عديدة (عرف عنها بالخروج عن القوانين ارضاء للشاه) خلال ١٩٧٩ أن تلجأ الى الغاء القروض الممنوحة الى ايران في العام ١٩٧٧ بسبب ان ايران لم تنفع الفوائد المترتبة عليها في الوقت المحدد . وكان إريك رولو ، من صحيفة « لوموند » Le Monde قد أشار في ٢٥ - ٢٦ تشرين الثاني (نوفمبر) الى انه كان قد شاهد براهين تؤكد على ان ايران قد دفعت الفوائد قبل استحقاقها . لا عجب انن ان يفترض الايراني عداء في

خصمه ، فهو ايضا خصم في وجهه ، ولا يرتاح اليه : هذا ما يقوله لاينجن بوضوح .

لنسلم جدلا بان المطلوب ليس الاعتدال وانما النقة . يقوم المواطن الاميركي حاليا باسداء النصيحة الى واشنطن . لكن ، ما هي مصادره ومراجعته ؟ حفنة من شعارات الحركة الاستشراقية المأخوذة بحذافيرها من وصف الفرد ليال للعقلية الشرقية ، او من منكرات اللورد كرومر عن تعامله مع مواطني مصر . وبالنسبة الى ما يقول لاينجن ، لماذا يعارض ابراهيم يازدي ، وزير الخارجية الايرانية ، انن المبدأ القائل بان للتصرفات الايرانية نتائج تعكس صورة ايران في الذهن الاميركي ، وصانع القرار الاميركي يرضى سلفا بان للتصرفات الاميركية نتائج تعكس صورة اميركا في الذهن الايراني ؟ ولماذا وافق الاميركيون على مجيء الشاه اليهم ؟ ألسنا أشبه بالايرانيين حين نتهرب من تحمل مسؤولية ما نقوم به ؟

ان برقية لاينجن حصيلة عدم الاطلاع الكافي وهي لا تضيف الا النزر القليل الى فهم الشخص للمجتمعات الاخرى ، كما انها لا تشد العزيمة في مواجهة العالم ووعيه ، وبصراحة ، فان هذه البرقية مهينة للفرد الاميركي في اهماله . ما الغرض منها انن ؟ إنها تخبرنا كيف يعمل ممثلو الولايات المتحدة ويؤازرهم في تلك قسم كبير من الحركة الاستشراقية في خلق واقع مغاير لواقعنا وواقع الايرانيين . ولأن البرقية لا تشير علينا بضرورة نبذ هذه المقولات الخاطئة ، والى الابد ، فان الاميركيين سيواجهون مشكلات دولية ، وساعتئذ ، وللأسف ، فانه سوف تمتحن براءتهم وبدون هدف .

اذا سلمنا بان العلاقات الايرانية - الاميركية قد تعرضت الى عداوات مضمينة وان احتلال السفارة كان ليليا على دخول ايران معمعة من الفوضى غير المثمرة ، الا انه من الضروري البحث عن حقيقة ما جرى مؤخرا . فالحقيقة ان هناك تغيرا حاصلا في الاسلام كما ان هناك تغييرا حاصلا في الغرب ، ومع ان سرعة تقدم كل منهما تختلف ومع ان اسلوب كل منها يختلف ، الا ان بعض المحانير والشكوك متشابهة . وكما ان الحملات الناجية تدعو مواطنيها ، فان الاسلام والغرب (اي اميركا) يوفران بواعث تحريض أكثر من توفيرها رؤيا واضحة تنير مجرى الامور . وكما ان ريتي فعل متساويتان في القوة ومتعاكستان في الاتجاه تدعنان الى مبدأ تبديل الوقائع وتغير المجريات ، فان الاسلام والغرب يقدران على اصفاء الجدل على التحليل ، وعلى طمس التجربة بالوهم .

في الوقت الحاضر نحن في أمس الحاجة الى أهداف اهم بكثير من المخاصمة والمواجهة وهي اهداف سهلة التحقيق : الاحترام الكلي للتجربة الانسانية ومعاناتها ، الفهم

دراسات

الحاصل عن الأخذ بالنظر الى الطرف الآخر بحنو وتقدير ، المعرفة المكتسبة والمصقولة عبر الامانة الخلقية والعلمية ويستحسن ان نعمل على التخلص من بقايا العداوة والحقد واللجوء الى اطلاق التسميات على شاكلة « المسلم » او « الفارسي » او « التركي » او « العربي » او « الغربي » .

(نقله الى العربية : محمود شريح)



استشراق الاصالة

عزيز العظمة

بين الاستشراق والتأصل قرابة . فالاستشراق علاقة خارجية بداخلي ، كما ان التأصل علاقة ما خرج عن الاصل بأصله . المستشرق من درس الشرق عبر قطيعة ثقافية ، وداعية التأصل (من متعرب او متأسلم) يرتبط بأصله عبر قطيعة زمانية . واذا كانت قطيعة الاول مع موضوع بحثه قطيعة وجوبية تنبع من طبيعة الاشياء بذاتها ، فان الثاني يبتغي ان تكون قطيعته مع الاصل الذي يروم استعادته هفوة من هفوات تاريخ اراده رحوما . وان تميز المستشرق عن قرينه من ارباب الاصالة والتأصل بتوجهه التأملي تجاه موضوع استشراقه ، فان هذا التمييز يبهت عندما نعتبر علاقة الفعل التي تربط بين المستشرق والشرق وعندما نصطدم باستحالة التمايز الفعلي بين علاقة الفعل هذه وعلاقة الفعل التي يتطلع اليها ارباب الاصالة من سلفيين ، خصوصا اولئك الذين يكتشفون التراث بعد غياب عنه ، والذين يرتجئون من الاسلام اصلا يبنون عليه ما استحال حتى الان بناؤه باسم العروبة أو باسم الماركسية .

في كلتا الحالتين ، نجد ان راب القطيعة بين الحاضر والذاهب عملية ثقافية تبتغي فعلا كغاية لها . فالقطيعة فعلية في كلتا الحالتين – وجوبية في الاولى ، وخطأ في الثانية ، وعملية الربط بين الحاضر والذاهب تتمثل في معرفة الاول للثاني في سبيل وصلهما . فالمستشرق يروم معرفة الشرق لأن المستشرق جزء من وحدة ثقافية (وبالتالي سياسية) كبرى ذات شبكة علاقات متعددة ومعينة مع موضوع بحثه : فهذه الوحدة الثقافية الكبرى تتصل بموضوع بحثها الشرقي برابط معرفي يتكامل مع روابط السيطرة السياسية والاقتصادية والجغرافية والثقافية والحضارية بكامل معانيها ، روابط تشكل المعارف والمفاهيم الاستشراقية مفاهيمها المضمرة والعاملة التي يرسمها

دراسات

المستشرق بشكل علم^(١) . العلم الاستشراقي محتوى الصلة بين الحاضر والذاهب ، تجعل من سلبية القطيعة الوجودية امكانية العبور من الاول الى الثاني وامكانية الفعل في داخله كما على اطرافه .

كذلك الامر في كل سلفية - ومرادنا في هذه الصفحات هو مناقشة الشبه - سلفية ، التي تتوخى الحداثة بصورة « عضوية » زمانيا ، أي بشكل يكون بالامكان فيه تمثل الماضي برمته أو بعناصر منه ، دون الالتفات للانقطاع الزمني الذي يفصلنا عن التراث . فشبه السلفية التي تستلهم الماضي تتصل معه بصلة مماثلة لصلة الاستشراق . فهي تستشرف وضعا ماضيا ، بعد قطيعة معه ، استشرافا معرفيا آمل ان تكون هذه المعرفة وسيلة الامساك بعنان هذا الماضي ، او تلك العناصر منه التي تتراءى ضرورتها حاضرا ، في سبيل الفعل فيه بهدف جره نحو الحداثة. وشبه السلفية هذه تفترض فعلا راهانا لعناصر من التراث تختارها حسب مشاربها في الحداثة ، وتلغي الانقطاع مع الاطار التي كانت فيه هذه العناصر فاعلة ، وتجعل من معرفة هذه العناصر - أي من دراسة التراث - الوسيلة الاولى والخطوة الاولى في توظيف هذه العناصر توظيفا موجها نحو الخير والحداثة والاشتراكية والعقلانية والتقدم والانسانية ومتراافاتها الكثيرة الآتية عن انثروبولوجيا عصر الاستنارة .

الشبه سلفية ، اذن ، كالسلفية وكالاستشراق ، تضع نفسها في علاقة معرفية مع السلف ومع التراث في المقام الاول ، آمل ان توفر لها المعرفة مدخلا للفعل في داخل التراث لاخراجها من تراثيته وجعله ليس فقط راهانا (فهو راهن) . ولكنه ومن كفايته الماضية ومثقل بترهل الانحطاط^(٢) ، بل لجعله فاعلا في الحاضر في سبيل المستقبل

١ - حول المحيط الاوسع للاستشراق يمكن الرجوع الى :

A. Abdel-Malek , « L'Orientalisme en crise » , *Diogene* , 44 (1963) 109- 142

P. Lucas and J- C. Vatin , *L'Algérie des anthropologues* (Paris , 1975)

E. Said , *Orientalism* (London , 1978)

A. Al- Azmeh , « The Articulation of Orientalism »

٢ - راهن غير مباشر ولا زمني ، فهو راهن لأنه كان التعبير الأكثر عقلانية والأكثر دقة علميا هو تعبير محمد عابد الجابري عن هذا الموقف : « كيف يمكن للفكر العربي المعاصر ان يستعيد ويستوعب الجوانب العقلانية والليبرالية في تراثه ويوظفها توظيفا جديدا في نفس الاتجاه الذي وظفت فيه اول مرة . اتجاه محاربة الاقطاعية والخنوصية والتواكلية وتشبيد مدينة العقل والعدل ، مدينة العرب المحررة ، الديمقراطية والاشتراكية ، نحن والقراث (بيروت ١٩٨٠) ص ٦٦ وفي أماكن أخرى .

عزيز العظمة

المبني على العقل والتقدم والانسانية – او مجرد النمو التكنوقراطي كما في مناقب الدول الخليجية وعدد متزايد من الدول العربية الاخرى .

الاستشراف المعرفي هو الرابط بين الحاضر والذاهب انن – الحاضر الاستشرافي او الشرقي المعاصر ، والذاهب التراثي العربي الاسلامي . الاستشراف المعرفي وسيلة العبور والربط وتجاوز المكان والزمان ، وسيلة تحويل الانقطاع الى فعل^(٣) . وللنمط العملي لوجود معرفة التراث هذا نتائج كثيرة يجب الامناع اليها اذ هي تفرض نمط فهم التراث والمفاهيم العاملة في استصلاحه . فالمقال الاستشرافي كالمقال الشبه سلفي مقال سجالي اولاً ، اي انه مقال معياري يقوم على تصور معين لما هو نمونجي (اوروبا بفاعلياتها المختلفة في الاستشراف ، والنهضة او الحداثة بتصوراتها ، واشكالها المختلفة عند شبه السلفيين) تبني على اساسه صورة التراث موضع الدراسة . وان كانت احدى فصائل السلفيين تشكو من فساد الزمان وتستلهم الماضي نمونجا وحيداً ، الا ان ليس في مقالها ما هو كاف لاقتناع الدارس بان صورتها لما تستلهمه من الماضي ليست اسقاطاً عادياً ومباشراً لمرام مسبق لها ، اساسه لا تمت بصلة الى التراث بل تستمد من نماذج للاصلاح تقارب النماذج الاوروبية (نستثنى من هذا المحيطان المعزولان ثقافياً في النجف وفي نجد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومحيطات اخرى لم توفق في املاء عزلتها على العالم).

هذه الخاصية السجالية تستصلح التراث بفرض صورتها عليه ، وقد تكون هذه الصورة سلبية كما في الاستشراف او ايجابية كما في الشبه سلفية . فنجد ان الاستشراف يرى في تراثنا صورة معكوسة لمفهومه عن الغرب حيث تقابل عناصر تراثنا عناصر الغرب مقابلة المرأة للشيء^(٤) . يتخذ الاستشراف اصوله من الحد الأدنى لقصور الغرب نفسه بصورة تشعب المترادفات الناتجة عن الفكر اللبرالي بمفهومه الاوسع :

٣ – يبتنى على هذا العبور الكثير من السياسات التقدمية . انظر مثلاً رفض وعدم رفض اتجاهات تراثية لموافقتها او معارضتها في تراثيتها لما يظن انه استمرارية حالية في الحداثة كالتي تكلم عنها عبد الفتاح اسماعيل في مواقف ، ٣٧/٣٨ ، ص ٣٣ ، وتثبيت العلاقة المعرفية بالتراث عن طريق قرارات ادارية – التقرير المعرفي يصبح تقريراً سياسياً ادارياً مباشرة .

٤ – بالنسبة للتعين العكسي للتراث في الاستشراف ، انظر التحليل التفصيلي في مقالنا المشار اليه في الحاشية الاولى اعلاه بالاضافة لدراسة عبد الله العروي عن فون غرونباوم في العرب والفكر التاريخي (بيروت ، ١٩٧٣)

دراسات

عقل / عقلانية / انسانية / حرية / ديمقراطية / مجتمع مدني منظم / تطور ، وينتج عنها مقابلات في مجال الشرق : نقل / لا عقلانية / استبداد / تفرد / مجتمع مفتت الى احياء وعشائر وطوائف / ركود وانحطاط . وفي مقابل عقلانية وحرية الفكر الغربي يضع الاستشراق لاهوت وجمود الفكر العربي الاسلامي . وأسس هذه المقابلات كلها مفهوم معين لجوهر المجتمع العربي الاسلامي كمجتمع تحكمه فكرة تفرد واطلاق الالهوية التي لا يقابلها في المجتمع الا الفردية والفوضى والجهل ، اذ ان كل ما لا يرتبط بالله فهو دون معنى ودون دلالة . على ذلك فللحياة الفردية هدف واحد هو التعبد ، وهذا الهدف هو الرابط الوحيد الذي يربطها بمحيطها الاجتماعي والفكري ويستغرق كل امكانياتها البنوية . كل ما خلا ذلك لا بنية له وهو مسرح للعبث والاستبداد وللتواكل وللعلوم المنحطة ان لم تكن لها صلة بالتعبد – فالفلسفة وكل ما تعلق بها منبوذ ، والمنطق منبوذ ، وكل علم مما ليس منكباً بصورة اساسية على اعادة تأكيد طقسية وعلى نكر مستمر للالهوية يصبح غير ذي معنى . اما الاساس الغربي الذي جرى عكسه في سبيل تعريف وتعيين جوهر الشرق فهو بالطبع مفهوم الانسان : فالانسان وخصائصه التي عينت في القرن الثامن عشر هو ما يعرف عكسه الشرقي ، فمقابل الانسان نجد الله ، ومقابل الديمقراطية الطبيعية نجد الاستبداد غير الطبيعي ، ومقابل العلم وفاعليته العقلانية نجد اللاهوت ، ومقابل العقلانية السياسية المتمثلة في السياسة القائمة على المصلحة نجد السياسة القائمة على الهوى ، ومقابل القومية نجد العنصرية والطائفية ، ومقابل الاخلاق القائمة على الروح العامة نجد النفعية الذاتية – وفي نهاية المطاف في مقابل الثقافة الاوروبية نجد ما هو مجرد طبيعة في الشرق .

هذا النظام السجالي للمقابلات هو البنية الاساسية التي يقوم عليها الاستشراق ، الذي هو في فحواه الضمني ان مقال اخلاقي يعتمد على المناقب والمثالب . وبما انه مقال اخلاقي اساسا ، فهو قادر تمام المقدرة على القفز فوق الزمان والمكان وربط نفسه ربطا مباشرا بموضوعه عبر معرفة لهذا الموضوع قائمة على افتراضات حول الذات . هو بكلمة اخرى قادر على ربط نفسه بموضوعه عبر انقطاع مطلق يضعه بينه وبين موضوعه – فموضوعه نقيض ذاته ، اي ان جوهر موضوعه هو مغايرة ذاته . وهو بذلك كعلاقة فيض اقلوطيني بالواحد الناتج عنه – هو عكسه المطلق وغيريته المطلقة ، اي لا وجوده المطلق ، هو وجوده كما يتراءى في المرأة ، هو لاهوتيته المعينة بهويته .

لا ينتج عن هذا السجال الاخلاقي القفز فقط فوق الزمان والمكان ، بل ايضا القفز

عزیز العظمة

عن الخصوصية . فالزمان والمكان يحددان خصوصية شيء في علاقته بأشياء أخرى وفي علاقته بالعلم ومدى قابليته لان يصبح موضوعا لعلم يعتبره خصوصية ويتمثله علميا بصفته خصوصية . اما حين يتم العبور المعرفي بين ما يعتبر جوهر للغرب الى غيريته في جوهر الشرق ، لا يصبح لأي منهما خصوصية تجعل ربطهما العلمي ممكنا ، اذ ان العلاقة بينهما تصبح تلك التي بين جوهريين مغايرين . يعبر الشبه سلفيين عن هذه المغايرة المطلقة بتعبير الاصاله .

يتقاطع الاستشراق ودعوة الاصاله في هذه النقطة بالذات . فكلاهما عبور معرفي عبر مغايرة مطلقة ، اصيلة لدى المستشرق ومفتعلة لدى صاحب الاصاله ، يروم الربط الفاعل بين الغيرين . كلاهما استصلاح معرفي لماض منقطع . اما الفرق بينهما ، فانه يقوم في الشحنة المعيارية المعطاة للماضي والحاضر . فالاستشراق قد يكون راضيا عن ماضينا وقد لا يكون ، وقد يكون راضيا عن الحاضر الاوروبي وقد لا يكون . وفي جميع الاحوال فان نظرتة الى ماضينا من منظور حاضره لا تختلف ولا تتحول بتحول الشحنة المعيارية . ولما كانت الشحنة المعيارية لا تحول محتوى علاقة الاستشراق بماضينا ، فان اختلافه الممكن (وهو ليس بمتحقق دائما) عن دعوة الاصاله ، التي يتفق معها في كثير من الاحيان ، هو اختلاف شكلي بحت . اختلاف لا يمس جوهر تصوره وتصورها لماضينا ولتراثنا انه اختلاف شكلي ضمن تماثل صوري ، وهذا التماثل الصوري هو الذي يفرض المحتوى في كلتا الحالتين . فهو الذي يفرض ويحدد شكل العلاقة ، الذي يملئ بدوره نمط وجود الماضي والتراث ضمن مقال الاستشراق ومقال الاصاله . في الحالتين ، نرى صلة حاضر بماض عبر انقطاع يتم عبوره عبورا نمونجيا ، عن طريق تأصيل الحاضر وتأصيل الماضي بأصاله الحاضر (على الرغم من ان السلفي يعتقد بانه يقوم بعكس ذلك) بفرض جوهر يحل في الماضي ويجعله اصيلا .

بالاضافة الى ذلك ، كمفهوم لثقافة حصرية ، فكرة محلية عربية ، بل لها اصول قديمة في الفكر الغربي المحافظ المعادي للاستنارة وللثورات في اواخر القرن الثامن عشر ، والنصف الاول من القرن التاسع عشر ، خصوصا لدى مفكرين مثل دوميستر ، ولورنزفون شتاين وسافيني وغيرهم من دعاة التحول التاريخي «العضوي» النابع من اصاله شعب ما ، ولها امتدادات وخبرات واسعة في الفكر الفاشي في المانيا وايطاليا في هذا القرن ، كما انها تتنامى باطراد في اوربوا اليوم وخصوصا في الجمعيات الفكرية المحافظة في فرنسا . ليس المقصود من هذا التعداد القول بأن فكرة الاصاله العربية

دراسات

والاسلامية اليوم فكرة مستوردة ، فمن المشكوك به ان الجزء الاكبر من دعائها المعاصرين على علم بأصولها الاوروبية . وانما المقصود من هذه الملاحظة اننا نرى لدى دعاة الاصاله مفهومين للثقافة العربية - الاسلامية يماثل في عضوانية فهمه للثقافة العضوانية التي تكون الاستشراق ، وذلك بغض النظر عما اذا كان ارباب الاصاله هؤلاء قد استقوا افكارهم في الافكار الاستشراقية مباشرة (وهذا الأرجح ، اذ علينا الا نحصر الاستشراق في اعمال المستشرقين بل ان نراه في مجالاته الاوسع من نظم التعليم المدرسية والجامعية وثقافات وسائل الاتصال الرسمية وغيرها ، وان نرى في استشراق العرب والفكر العربي المعاصر دورة من ادوار الاستتباع الثقافي) ، ام من افكار حول الحضارة انتشرت لدينا بطرق غير مباشرة كالتي اشرنا اليها لتونا^(٥) .

ان استعارة المحتوى والعبارة من الافكار الغربية المنتشرة ، يبقى على كل حال ، عاملا مساعدا . فالاصالة هي استشراق ليس لانها تفترض مفاهيم استشراقية بمسماها ، ولكن لأنها تعيد انتاج المفاهيم الاستشراقية بعد تمثيلها لصور الفكر الغربي - الاستشراقي في احدى هنيئاته . وذلك بعد ان انقطعت مع انقطاع عصرها القسري ، عن ماضيها . فلا اصولوية دون هذا الانقطاع ، ودون اشكالية الصلة هذه بالماضي ، التي تنتج عن هذا الانقطاع .

الاصالة كدلالة على جوهر ما وراء التاريخي مفهوم لا بد وان يفرض طغيانه التام على مجمل المجالات التي يعتاش فيها . واصالة الشرق المقابلة لاصالة الغرب تعني على الشرق (وعلى جهلها النسبي بالغرب) خصائص جوهرية يرى فيها دعاة الاصاله (كما يرى المستشرقون) مبدء تفسيريا كافيا لتعليل وتحليل كل ما وسم باسمها - اي الاسلام ثم العروبة سابقا ، والاسلام اليوم . فالجوهر الاسلامي هو ما يضيء التاريخ الاسلامي والثقافة الاسلامية اضاءة ليست فقط روحية ، بل اضاءة معرفية . فان حضور هذا الجوهر هو ما يجعل من مدينة ، مدينة اسلامية ، ومن تاريخ ، تاريخا اسلاميا ، ومن تراث ، تراثا اسلاميا ، ومن ثورة ، ثورة اسلامية . الاسلام هو ما يفصل بين فكر وفكر ويجعل احدهما اسلاميا وبالتالي يلصق به (بالنسبة لداعية

٥ - لا بأس من التنويه هنا الى ان هذين الاصليين للاستشراق التاصيلي يلتقيان في كتابات غوستاف لوبون الذي ما فتىء الكثير من دعاة الاصاله يتخونه شاهدا على عظمة العرب . غوستاف لوبون احد ابرز منظري العنصرية العرقية في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر .

عزيز العظيمة

الاصالة الاسلامية (شحنة معيارية ايجابية ، وهو ما يجعل هذا الفكر منتما الى نوع من الفكر لا يستقيم فحواه الكامل الا بعلاقته الخفية بنوع آخر هو اللااسلامي الخارج بالتالي عن الاصالة^(٦) . تصبح اسلامية الشيء انن ليست وصفا لخصائص له او لعلاقاته الداخلية والخارجية بقدر ما هي حكم عليه بالاسلامية والاصالة او بغيرها . يصبح تأصيل الشيء هو الهدف الاساسي من البحث العلمي . تأصيل الشيء ورده الى اصوله بعرضه على هذه الاصول وجريان الحكم عليه بالمطالبة ومن ثم بالاصالة . وبالتالي فان العلاقة المعرفية التي تربط صاحب الاصالة بعناصر هذه الاصالة على علاقة حكم قائم على تصنيف معرفي يعتقد اربابه انه قائم على تصنيف وجودي للاشياء الى نوعين احدهما اصيل ، ويغزو البحث والنظر عملية في اساسها قياسية تصنيفية تشبه في بعض اوجهها العمليات التصنيفية التي قام بدراستها كلود ليفي - ستروس لأساطير شعوب اميركا الجنوبية وغيرها^(٧) .

العمليات التصنيفية رد على اصول وانتماء لانواع . وهي بذلك دونما علاقة بالزمان او بالمكان . فالانواع وحدات كيفية ، يضحى من منظورها المكان الذي توجد فيه العناصر التي يجري تصنيفها وجودا محض ظرفي لا علاقة حقيقية لها به . يصبح المكان مجرد مجال للوجود ، كما يغزو الزمان عنصرا كيميا تخطه الاستمرارية البحتة ، اي يتحول الى دهر . تنتفي بذلك عن الزمان خاصية التغير الكيفية ، كما تنتفي عن المكان خاصية الحيز الكيفية . ويصبح من الممكن بالتالي توحيد ازمنة ماضية وحاضرة ومستقبلية ومجالات مكانية شتى وحصرها في نقطة معرفية واحدة هي الاسلام وهي الجوهر الوجودي والمعرفي على حد سواء . المستقبل ترداد للماضي على الرغم من الانقطاع عن الماضي الذي تعترف به الاغلبية العظمى من دعاة الاصالة . المستقبل يحاذي الماضي ويحتذي به ويعتبره قياسيا ، على انه عبرة يجب الاعتبار بها كما كان الاعتبار الهدف من التاريخ ومن الادب ومن السير في تراثنا : الانتقال من جزئي الى

٦ - ناقشت عدم امكانية تعريف الاسلام المعاصر بحد ذاته دون الرجوع الى اللااسلام في مقالي « مقدمات تأسيسية للاسلام المعاصر » ، دراسات عربية كما رددت في هذا المقال كل مفهوم جوهرى للدين وطرحت تعريفا اسميا له يعتبره التحيزات (اي الدخول في خيزات) المعينة تاريخيا لذلك التضاد بين القدس والندس الذي عينه التاريخ واحداثه على انه اسلامي .

٧ - تناولت تصنيفية الاستشراق وجوهريته بالتفصيل في مقالي المشار اليه في الحاشية الاولى اعلاه . والمع الى هذا، ادوار سعيد في عدة مواضع من كتابه المذكور .

دراسات

جزئي مع افتراض ان احد هذين الجزئين كلي ، كما في اصول الفقه . الاصاله انن نموذج ينفي الكلية ويعتبر الاصل - النوع كلا ، مع ان النوع مجموعة من الخصائص موضوعه وضعا دون ان تكون نتاجا نظريا لعلم يسمح باعتبار وجوداتها حيزات لها .

توحيد الماضي والمستقبل على أساس قدوة الاول للثاني هو الفعل المرجو من العبور المعرفي بينهما . ويتم هذا العبور كما رأينا بتوسط مفهوم للجوهر يفرض جوهريته على الموجودات جاعلا من نفسه نوعها . ويتوسط الجوهر الاسلامي كمحتوى للاصاله ، ينتفي الانقطاع الفعلي بين الماضي والمستقبل ويصبح الانقطاع واهيا شاحبا لا وجود حقيقي له ولا اصاله . يكفي لبناء المستقبل النابع من اصاله الجماعة ان يحتذى ماضيها ، واحتذاء ماضيها عملية فكرية اسمها عبد الله العروي بالاشارة لنديم البيطار « منطق الذكر والمعاودة »^(٨) يتم فيه ترتيب نماذج في خصوصيتها (لا في عموميتها او في اطارها العلمي) وفي جزئيتها النوعية ، لكن هذا الترتيل ليس تعبيرا عن تواتر سنة ما كما يرى العروي ، بل هو تعبير عن استمرار جوهر يخرقنا رغم انقطاعنا ويكون منا الجماعة التي كان ماضيها هو ماضينا والتي سيكون مستقبلها هو مستقبلنا .

* * *

لعل كتابات ادونيس النثرية هي تلك التي تمثل البنى الاصولية المستشرقة بكمالها واكتمالها الاسمي . فهي استشرافية في نظرتها لمكونات التراث ولعلاقة الماضي بالحاضر ، وهي اصولية في تسميتها ، واحيانا رؤيتها لمحتوى تضاد هذا التراث وان كان هذا التضاد نفسه تراثي بقدر تراثية ضده . وهذا الضد المفضل لدى ادونيس اكثر اصاله من التراث السائد لانه اكثر حداثة ، أي لأن له خصائص هي خصائص المستقبل ، خصائص جوهرية تجعل من العبور بين الماضي والمستقبل عملية تجري بتوسط معرفة اصاله ماضيه حضورها واستباقها لنا هو ما سيمكننا من توجيه انفسنا نحو الامام .

العبور بالمعرفة بين الماضي والمستقبل باسم الاصاله عبور معياري بين ايجابية وايجابية تتوسط بينهما سلبية مطلقة تفعل فعل الوسيط الزماني الفعلي : ان العبور بين

عزيز العظمة

الايجاب الماضي والايجاب الآت يصبح عبورا واقعا وتاريخيا طالما ان فترة الاظلام الحالية التي تفصل بينهما فترة واقعة فعلا ومعاشة راهنا . ووجود الاظلام الانبي هوما يجعل الربط بين الايجابيتين فعلا واقعا ووصلة زمانية بين زمانين .

يقدم لنا ادونيس جوهريين . جوهري ثابت وآخر متحول ، اولهما سيأتي متخثر وملازم للا فعل وثانيهما فعل خلاق ومتجدد . اولهما نو عادية طاغية ، وثانيهما خارق للعادة (٩) . اولهما ماض وحاضر على حد سواء ، وثانيهما ماض ومستقبل هو كمهيأ ، « لغة لاله يجيء » ، تزامن الثابت والمتحول في ماضي ثقافتنا العربية الاسلامية وانحط المتحول في حاضرننا حيث استتار وغاب بانتظار الحتم الاخروي الذي سيخرجه ليملا العالم العربي الاسلامي فعلا وتجاوزا وابداعا كما امتلا بجور التقليد .

ينقسم الحاضر والماضي انن الى نوعين . احدهما ثابت والآخر متحول . تتوازي هذه الثنائية مع ثنائية معيارية ايجابيتها المتحول المستتر الآتي . كما تتبدى هذه الثنائية في مقال تاريخي يصنف الاشياء الى واحد من النوعين ويسمي الاشياء في تفاصيلها بالمثالب او المناقب العامة التي تميز وتفصل بين النوعين - اي ان العلوم الاسلامية ، لا تملك ، على سبيل المثال من اصول وتفسير وفقه وغيرها خصائص تميزها عن بعضها البعض ، بل انها بنات استمرارية جوهريية تنقسم بنفس الخصائص التي تطبع النوع « ثبات » وتسري في مجمل عناصره دون ان تميز الواحدة عن الاخرى ، ويضحي المقال التاريخي في مجال العلوم الاسلامية ترداد لعبارات تلصق بأي موضوع جرى تصنيفه ضمن خانة الثبات دونما تمييز ودونما فصل - اي دونما خصوصية لأي شيء . وبالتالي دونما وجود للعام (الا بشكل ثبات جوهري) ، اي دونما وجود شروط اي تحليل علمي . ينحل المقال التاريخي الادونيسي انن ، الى سياق التسمية والوسم بواحدة من صفتين لا ثالث لهما ، سياق للتسمية وليس للعلم ولا حتى للمعرفة .

اصول ثنائية جوهري التاريخ خارجة عن نطاق مقالنا هذا وتقع ضمن اطار انثروبولوجيا للفلسفة لم يتسن لها التحقق بعد . الثنائية في خصوصيتها الادونيسيه ليست نابعة من تضاد بين نوعين اساس احدهما اتحاد المستقبل والحق مع الانا

دراسات

الابونيسية فقط^(١٠). بل ان اسطوريات هذه الثنائية قائمة على فهم للفعل التاريخي يقوم على اعتبار الربط بين المستقبل والماضي الذي سبق ، وان تطرقنا الى فحواه المعرفي وخصائصه ، عملا قائما على رؤيا الشاعر الذي « يقفز بحدسه فيما وراء العقل والمنطق ... حيث لا يعدو امامه اي حاجز . تصبح الطبيعة بين يديه كائنا لينا يسمع ويستجيب . يتحدث مع الحجر ، ويمتطي الهواء ، ويسير على الموج . لا يقدم افكارا بقدر ما يقدم حالات »^(١١) . عندما يصبح الفعل التاريخي ضربا من الكهانة وتتحول السياسة الى شعر يتحول الماضي الى نار تحرق التاريخ في واقعه وتحكيه بشكل اسطورة بدء ونهاية يتفوه بها الشعر متممة سحر ويصوغها النثر .

والشاعر الذي ينثر مهيارا ويروم تحررا اباحي المسمى^(١٢) وتوكيدا للتجديد المستمر حيث « البكارة الدائمة »^(١٣) ، يتخذ من التاريخ ما قبل تاريخ دوام البكارة وما قبل تاريخ كوابح دوام البكارة . والكوابح هذه هي البنية القديمة التي ينبغي هدمها . الا ان هذا الهدم يجب ان يكون هدمًا شبه سلفي . فان « هدم الاصل يجب ان يمارس بالاصل ذاته »^(١٤) ، كما ان الثقافة المرجوة يجب ان تستمد من عناصر سابقة ، فعن القرمطية يريد ابونيس انتاج الاشتراكية ، وعن الصوفية انسنة الوجود ، وعن الشعر التوكيد على فاعلية الشخصية الخلاقة ، دون ان ينسى الاشارة ولو الاسمية الى ان هذه التجارب يجب ان تستفيد من الاسئلة التي طرحها التجارب الاخرى وفي طليعتها اليوم الماركسية^(١٥) .

١٠ - « انا قيمة ثابتة ... انا الاصل » (فاتحة ، ص ١٤) « لم تبق آية لمي الآية » ، « وطني في لاجيء ... » (قصيدة « هذا هو اسمي ») الخ .

١١ - فاتحة ، ص ٣٠ اخطا بولس نوبيا في مشابهة اطروحة ابونيس بفينومولوجيا هيجل ، من ضمن ما اخطا في انه لم ير الفرق بين الاخرية الميتافيزيقية الهيغلية المبنية على واقعية تاريخية ، وبين الاخرية الابونيسية القائمة على فهم للفعل التاريخي ينكرنا بالارسوزي وباصوله المباشرة وغير المباشرة (بولس نوبيا « استهلال » للكتاب الاول من الثابت والمتحول ، بيروت ١٩٧٤ وما يليها) . انظر ايضا فاتحة ، ص ٢٢ .

١٢ - انظر مقالات عديدة في فاتحة ، والثابت والمتحول ، ٢٧٦/٣ - ٢٧٨ ، لانتقادات ابونيس للثقافة الراهنة ، انتقادات صائبة وساحرة في وصفها للعواض ، موضع بحث طويل في وصفها للعلاج .

١٣ - ابونيس ، مقدمة للشعر العربي (بيروت ، ١٩٧١) ص ١٠٥ .

١٤ - الثابت والمتحول ، ٣٣/١ .

١٥ - فاتحة ، ٢٢٥ .

عزيز العظمة

العبور المعرفي الى الماضي في سبيل وصل الحاضر بالمستقبل يجري انن بمقابلة اصول بعضها ببعض ويتقسيم التاريخ الى ما هو خير وما هو ليس بخير^(١٦) . مقارنة الاصل بالاصل والخروج عن الاصل بالاصل تترجم معرفيا وتاريخيا بمقارنة الثابت بالمتحول ، اذ لما كان الاصل « هو الثابت القديم ، وما يجيء هو المتحول المحدث ، فان القضية الاساسية في دراسة الثقافة العربية ، وفي التراث العربي بعامة ، هي في فهم طبيعة العلاقة بين رؤيا الثبات ورؤيا التحول ، او طبيعة الصراع بين اهل الاتباع واهل الابتداع »^(١٧) .

العلاقة بين الجوهرين علاقة تضاد . هي علاقة عنصرين احدهما عنصر فساد والثاني عنصر نهضة ، كما في الفكر السلفي . هما عنصران مستمران لا تاريخيان كل منهما يفرض خصائصه على مجمل افراده دون ان يجعل لها خصوصية ، كما في الفكر الاستشراقي والسلفي . الثبات عبارة ترتل في سياق كل ثابت وتجد اساسها في الجوهر الذي يكون الثقافة العربية . وهذا الجوهر ما انفك المستشرقون والسلفيون يبلغوننا هو الاسلام الذي يستغرق « الكل الثقافي العربي » ونظرته الشاملة للتفكير والعمل والوجود والانسان^(١٨) ، هو الكل الذي تكفي تسمية افراده به للاحاقها به .

كلائية هذا الجوهر مطلقة . سمته الاولى اللاهوتانية التي ، كما رأينا سابقا بصدد الحديث عن الاستشراق ، بغلو فصلها بين الانسان والله ، تجعل من الوجود الفعلي وجودا متشيئا يكاد ينفي الواقع ويستغرق الوجود في الوجود الالهي ، منافيا بذلك متطلبات الفويرباخية المبسطة التي يمتطيها ادونيس في نقد الدين . يضحي الوجود الدنيوي للانسان وجودا مستغرقا في الله وتجلياته الارضية من امة ودولة واسرة^(١٩) .

١٦ - تصنيف التاريخ بين الصالح والطالح يطبع وللأسف كتابات الماركسيين المعاصرين الذين يفعلون كالسلفيين في استلزامهم عبر الماضي واستخدامها نماذج تحتذى اليوم ، مع الفارق البسيط ان هذه النماذج لدى الماركسيين العرب المعاصرين مجرد تجارب اولى لتجارب ستاتي بشكل اكمل ضمن اطار نظرة تطويرية مبسطة للتاريخ - انظر التقنين المدرسي الخائف لحسين مروة ، الفزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية (بيروت ١٩٧٨ - ١٩٧٩) والمشروع المادون - جدانوف للطبيب تيزيني ، من القرائن الى الثورة (بيروت ١٩٧٦ - وملاحقه) .

١٧ - الثابت والمتحول ، ٣٥/١ .

١٨ - المصدر نفسه ، ٢٠/١ .

١٩ - المصدر نفسه ، ٢٧/١ .

دراسات

بين الوجود الديني والوجود الدنيوي انذ علاقة تضاد يستغرق فيها الاول الثاني وينفي حيزه الفعلي ، جاعلا من الدولة والامة والاسرة تجليات لجوهر عوضا عن كونها وقائع محددة لها خصوصيات في حيزاتها السياسية والاثنولوجية والجغرافية والاجتماعية . الانسان هو اللادين .

ولما كان الدين هذا هو معطى وضع في زمن سابق يوما ، كانت الماضوية وما ضارعهما من تناقض مع الحداثة وتمحور حول الماضي والنظر للتغير والتأخر على انه انحراف على الثبات وعلى الماضي اصلا (٢٠) . واذ يمنح ادونيس كما منح قبله الكثيرون ، هذا الاصل المبني خاصية البقاء واللاتحول ، ترتب على مقاله التاريخي ان يثبت له اصولا سحيقة . ولذا كان لزاما عليه ان يجعل من الفتنة الاولى نموذجا مطابقا وان كان اوليا للتضاد النموذجي الذي كان الفتنة الكبرى ، جاعلا بينهما استمرارية الشيء عينه ، كما جعل بينهما وبين فتنة المختار وثورة الزنج ودولة القرامطة استمرارية العين الذي لا يختلف مع ذاته الا في استمرار وجوده في تواريخ مختلفة . كل من الحوادث جوهريا عين الحادث الاخر . يتطابق معه تمام التطابق الا في الاسم والظواهر البرانية الاخرى كالزمان والمكان التي لا تستحق الالتفات والتعيين اذ انها تتساوى في الحال ، ولو انها استحققت التسجيل كمفردات . فكلها تحول ، كلها تغيير . فكان بذلك قتل عثمان « النموذج الاول للثورة في الاسلام » (٢١) كما تمكن ادونيس من الكلام ليس فقط عن استمرارية الحركات الجهرية ، بل اكد على وحدة الكل في وحدة الاسم — فقد حكى عن « الحركة الزنجية — القرمطية » (٢٢) المماثلة في الاهداف والفحوى للحركات المناهضة للامويين (٢٣) وهي ليست كذلك الا لتساويها في الاصل ولوحدتها في الجوهر . هكذا تنتج الاسطورة مفرداتها الاكاديمية : اطلاق تسمية على المفردات التاريخية ، التسمية الممكنة فقط في اطار الضدين : خير/ شر او ثبات/ تحول ، والتسمية التي لا

٢٠ — المصدر نفسه ، ٢٧/١ — ٢١ ، ٣٩ — ٤٠

٢١ — المصدر نفسه ، ٧٧/١

٢٢ — المصدر نفسه ، ٦٩/٢ .

٢٣ — قارن وصف ادونيس لهذه الحركات في الثابت والمتحول ، ١٧٥/١ وما يليها و ٦٣/٢ وما يليها ، حيث لا تحليل بقدر ما هنالك سرد تاريخي يقترب بتوكيد للجوهر نونما ادنى تبرير .

عزیز العظوة

تلتصق بالمفردات على كثرتها الا واحدا من اسمين . يصبح البحث الاكاديمي بذلك تصحفا للكتب في سبيل توزيع مفردات محتواها على واحد من هذين الاسمين .

الاصل كما المحنا يجب ان يكون سحيقا ويجب ان يكون مبتداً زمنيا والاما استقام المقال التاريخي كمقال تاريخي ولذا فاننا نرى اصول الوحدات الاسطورية التي يسردها ادونيس بما هي حوادث تاريخية تتأكد ببيانها وتشكيلها في اصالتها بكونها سحيقة زمانيا بحيث يصبح الاصل هو الاول . فعصر الفتن الاولى هو عصر الارساء النهائي لجوهري المقال الادونيسي . فمعاوية « تيار تثبت لما هو راهن وفقا لما استقر وساد بشكله الذي ارساه الخليفة الثالث . اما علي فتيار عودة تأصيلية الى الاصل الاول ، النبي ، وبدء امه » (٢٤) . في كل الاصول ، على التحول ان يعود الى اصله وان يريده ليحافظ عليه كأصل ، تماما كالثبات . واذا كان تيار الثبات هو الطاغي والمستمر ، فان تيار التحول هو الاصلي وبالتالي فهو الباقي . فالاول هو تيار القرشية العربية والسنة والصحابة ، اما الثاني فهو يدور حول « الاسلام بذاته » وحول « الانسان المسلم بما هو انسان » (٢٥) . الاول كطاووس كسرى حيث المجد ، والثاني كهدهد سليمان حيث الخبر (٢٦) . التياران ، كجوهريين ، يرددان نفسيهما في التاريخ دون ان يتحولا فعلا بعد تأسيس تاريخ الاصاله باسم التضاد بين جوهريين صيغ المتحول منهما بعبارات متوازية كالابداع والاصالة والحرية والانسانية .

كان على المقال التاريخي الادونيسي ان يكمل حقل موضوعاته باستيعاب ثقافتها الثبات والتحول . وقد تم ذلك بالبساطة والتقريبية اللذين تقتضيهما الضروريات البنوية للمقال الادونيسي : تساوي الظواهر في الجوهرين وصدورها كلا عن أصل سحيق ومطابقة ظواهر كل نوع الواحدة لغيرها مطابقة تامة ما وراء تاريخية . فان كان أصل الثبات فصل الله عن الانسان ، فان الاشعرية ونظريتها للخلق المستمر وبالتالي لعجز الانسان عن خلق أفعاله هي احدى مقابلات هذا الفصل . يرى ادونيس في مفهوم

٢٤ - الثابت والمتحول ، ١/ ٧٨ .

٢٥ - الثابت والمتحول ، ١/ ٣٦ .

٢٦ - فاتحة ، ص ٢٠١ : « المجد عند طاووس كسرى ، والخبر عند هدهد سليمان ، وبينهما الفشل وطعم

دراسات

الكسب نفيا للسببية ولسببية الفعل الانساني^(٢٧) ، هذا مع انها ليست نفيا لهذه السببية بقدر كونها اسما ميتافيزائيا لها . كما ان مفهوم العادة الاشعري الملازم ما هو الا بيان لانتظام الافعال الانسانية وغيرها من الوقعات ومن الالتفات الى قيمتها الميتافيزائية ولصدورها عن الخالق . اما ردها مباشرة الى « عقل الاسلام » في شقه التاريخي الثابت فهو يذكرنا بمجموعة الافكار البدائية المتداولة في الاوساط الاستشراقية حول « عقل الاسلام » غير القادر على الانفصال عن اللاهوت كما تذكرنا بأفكار ليفي - برول المبكرة حول « العقل البدائي » - وبين الاثنين قرابة ثقافية . كما يرى اونيس ان المناحي التي بالامكان تسميتها تفسيرية في أصول الفقه - تقسيم الالفاظ - تهدف ، كما يقول ، « الى تحديد معنى العبارة وما تعبر عنه يقينيا لكي يمكن الحكم الصحيح^(٢٨) . » هذا صحيح تمام الصحة . ولكن اونيس يرى في وصفه هولتقسيم العبارات في أصول الفقه نقدا لها مع ان الدقة في دلالتها على المعاني في هذا العلم التشريعي هي وظيفتها الاساسية والطبيعية . ان ما يوجه وصف اونيس نقديا ، هو طبعا ، علاقة خفية يراها بين أصول الفقه و « الموقف الفقهي من اللغة » الذي يرى انه يتماثل في أصول الفقه مع الموقف من اللغة في الشعر والموقف من كل لا تحديد للمعاني في « العقل الاسلامي » .

ما يفعله اونيس طبعا هو وضع تماثل بنيوي بين كل من التجليات التي شاء أن يراها للاسلام : فهناك توازيا واضحا بين بنية الفقه (الاعادة الى الأصل والاحالة اليه ومحاولة التشبه به)^(٢٩) . وبين بنية الشعر والفقه^(٣٠) (الاحتذاء بالاقدمين وكان هذا الاحتذاء موقفا وممكنا من وجهة نظر التاريخ) ، وعلاقة المحدث بالقديم عبر مفهوم البعد عنه (ويجب التنويه هنا ان اونيس قفز عن تأريخ التفاصيل السحيق هنا

٢٧ - الثابت والمتحول ، ١/٤٥ - ٤٦ .

٢٨ - المصدر نفسه ، ١/٥٢ .

٢٩ - المصدر نفسه ، ٢/٢٠ وما يليها . الاحالة الى الاصول والعرض عليها لا يعني مطابقتها ويستحيل ان يعني ذلك . انظر تحليل جاك بيرك في (*Essai sur la méthode juridique maghrébine* (Rabat 1944) وتحليلنا في القسم الثالث من الفصل الثاني من كتابنا (*Ibn Khaldun* (London, 1981))

٣٠ - الثابت والمتحول ، ١/٦٦ وما يليها .

عزیز العظمة

واقصر في استشهاده على ابن تيمية وانه في غيرها من الاحوال لم يفعل غير الاستشهاد بنصوص تتكلم عن المحدث والقديم ومن القيام بدراسة فيلولوجية لمعنى هنين اللفظين (٣١) ، وتوازي هذه الاحالات التقليدية الاحالة الى الاصول العائلية لدى بني أمية وبني العباس الذين يحاكمهم وكأنهم احياء يرزقون (٣٢) احالات توازي بدورها احالتهم العالم الى التقليد السلطوي .

الشعر والفقه والتشريع والسياسة انن وحدات لا فارق جوهرى فعلى بينها ، فهي تتوازي في بناها الداخلية توازيات شرائح متطابقة لجوهر لا تراتب في تطابقها وتمائلها البنيوي . تعتاش السياسة كما يعتاش الشعر والفقه في مجال اسمه الدين ينفي معيشتها في حيزات لتشكلات تاريخية اسمها العلم والسياسة والرمز والتصورات الجمعية ، تماما كما يرى السلفيون والمستشرقون على حد سواء يرمص الدين في لاهوتانيته جميع مجالات الحياة وكل ما يخرج عن نطاق سطوته المستغرقة يصبح دون نظام ودون ترتيب ويمائل فوضى ما قبل الخلق ، ويجعل كل ما ترتب شيئا مطابقا لجوهره ولبنى هذا الجوهر .

ينطبق الشيء نفسه على ميثلوجيا التحول التي يحكي ادونيس حكايتها . فالتحول جوهر نوعي يجمع عددا من الاحداث والافكار المتساوية والمتطابقة جوهريا . والتي تقيم علاقة تضاد مع الثبات وتقسم في هذا القضاء بسمات الحداثة : العقل ، الابداع ، الانسانية ، الاشتراكية . القرمطية « تتجاوز القومية والجنس الى الانسان بما هو انسان (٣٣) » ، وهي بذلك توازي نقد الرازي وابن الراوندي للوحي ، التعبير الاول للحداثة في عوبته الى الانسان بما هو انسان (٣٤) . كما يتطابق الاثنان مع

٣١ - المصدر نفسه ، ٧٠/١ - ٧١

٣٢ - انظر ادونيس ، « الدلالة التراجيدية في عاشوراء » ، النهار ، ١٩٧٤/٤/٢٨ ومواضع مختلفة من الثابت والمتحول .

٣٣ - الثابت والمتحول ، ٨٤/١ ، يبلغنا الطبري (تاريخ ، تحقيق دي خويه ، ٢٢٥٧/٣) ان يحيى شيخ القرامطة ادعى لنفسه نسبا حسينيا . اهذا تجاوز للجنس والقومية والقبلية ؟

٣٤ - المصدر نفسه ، ٨٨/١ - ٩٠ .

دراسات

الانسانية التي تمثلها الصوفية (٣٥) . ومع ما يطابق عقلانية ابطال النبوءة في « تجريبية » جابر بن حيان ودلالة المجانسة لديه (٣٦) ، وفي انسانية وذاتية الباطنية بتجلياتها المختلفة من امامية وصوفية (٣٧) وما يوازي التأويل الصوفي والباطني من مجاز في الشعر (٣٨) . يقوم أنونيس بوضع هذه التطابقات الجوهرية المربودة الى عبارة « تحول » دون ان يجد القارئ إخبارا اكثر من تقرير عن تجاوز القرامطة القومية للانسانية التي لم تظهر كمفهوم فاعل قبل اواخر القرن الثامن عشر أساسا ، ودون ان يبلغنا عن اظلاميات المانوية والأديان الفارسية ما قبل الاسلامية التي احلت البعض من نقد الرازي وابن الراوندي ، ودون حتى الامناع الى تحويل الكائنات الى تجليات ربانية وتحويل النفس البشرية الى جزء من الربوبية في الحلول أو الى الاسباب التي تحده الى اعتبار المتصوف بما هو مجذوب ، وليس باعتباره رجل طريقة ، كما هو لا يبلغنا ان « تجريبية » جابر بن حيان قائمة على نظرية العناصر والامزجة وان دلالة المجانسة عملية منطقية قياسية نجدها في أصول الفقه ، او ان « ذاتية » الامامية والصوفية قائمة على رد الى أصول نصية في القرآن والحديث والسلسلة ، أو أن التأويل الصوفي والامامي تأويل تقليدي قائم على « طاعة رجل » كما قال احد الغلاة كما هو قائم على مبدأ نون المصري من انه « ليس مريدا البتة من لم يكن اطوع لاستاذه من ربه » وقول ابن عربي ان « من لا شيخ له شيخه الشيطان » (٣٩) ، ثم ان انونيس اخيرا لا ينورنا حول الدراسات اللغوية والفقهية والتفسيرية للمجاز في العلوم التي يوسمها بالثابتة .

٣٥ - المصدر نفسه ، ٩٨/١ .

٣٦ - المصدر نفسه ، ٧٣/٢ وما يليها .

٣٧ - المصدر نفسه ، ٩٢/٢ وما يليها .

٣٨ - المصدر نفسه ، ١١٩/٢ .

٣٩ - الاستشهادين الاولين مأخوذان عن كتاب كثر ما يستشهد به انونيس ، مصطفى كامل الشبيبي ، الصلة بين التصوف والتشيع (ط ٢٠ ، القاهرة ، ١٩٦٩) ص ٣٦٣ . قول ابن عربي عن اسين بلاثيوس . ابن عربي ، ترجمة عبد الرحمن بديوي (بيروت / الكويت ، ١٩٧٩) ص ١٢٧ . كان الحري بأنونيس ان يناقش في هذا الاطار القضية التي كتب عنها استاذاه بولس نوييا حول القباب وابن عباد الرندي فيما يتعلق بقضية المشيخة الصوفية .

عزيز العظمة

الاضلام في المقال التاريخي الادونيسي ضروري طبعا لرد التاريخ الى جوهر يمكن التواصل معه من جوهر مرجو هو الحداثة - يربط ادونيس اصالة التحول بمعرفته - وبالتالي تواصله - مع النبوة المستمرة في الامامة والصوفية المعتبرة كثورة مستمرة (تقسيمة ادونيسية للثورة الدائمة ؟) والقرمطية^(٤٠) . الاصالة تساوي الاصل في النبوة ، واعادة الاصل في الامامة والتصوف والقرمطية ، بالاصالة يهدم ادونيس الاصالة ، وبالدن يقارع الدين ، وباسم الحداثة يقدم نقدا للسنة ، اذ الحداثة التي يراها في الماضي وليدة وضع حالي يتلون تبعا لاطاره . فكلمة حداثة واخواتها من الكلمات ذات حقل للمعنى واسع يستوعب العديد من المعاني وعلى صلة بحقول اخرى من المعاني ، وتبعا للمعنى المعطى اليها ممكن توجيه التاريخ غائيا ، وربط الحداثة بالماضي بقراءة الماضي وكأنه ما قبل تاريخ حدثنا . ولما كانت الحداثة ذاتية واشتراكية وابداعا وانسانية واسلاما وشعبية وثورة ، فمن الطبيعي ان يعلن ادونيس انه تجنب « الخوض في ماهية المفاهيم والمعاني ، كتحديد معنى الاتباع او الابداع او القديم او المحدث او الاصل او الاصالة »^(٤١) فالخوض في فحوى الاصالة والابداع خوض في فحوى الواقع ومكوناته وبالتالي لفحوى التجاوز المرجو . خوض كهذا ينتج عن نمط من الفعل الثقافي يخرج عن نطاق الفعل المجرد الموسوم بالابداع والحداثة والتجديد ، وينقلب على انمحاء التمايز والتفارق الذي يضبط علاقات زماننا الراهن ، خوض كهذا ويحد بالواقع من حرية التحولات والهجرة من انبساط وانفتاح الاقاليم ويثبت النهار والليل بتمايزهما ويبقي هدهد سليمان حيث سليمان .

* * *

ليس كل فكر سلفي او شبه سلفي متحل بالحرية الادونيسية وليست لكل سلفية او شبه سلفية المجالي الزمانية والزمنية التي لادونيس ليست كل سلفية قادرة على تسمية اضلامها حداثة ، لأن الحدث الراهن الاضلامي اختير واعطي صفات الحداثة من ثورة وتحول ، كما كان سلفه قد اضيفت عليه سمات الحداثة من الماضي^(٤٢) . ولكن الكتابة

٤٠ - الثابت والتحول ، ٢ / ٢١١ .

٤١ - المصدر نفسه ، ١ / ٢٢ .

٤٢ - راجع مقال ادونيس في « مواقف » ٢٤ (١٩٧٩) ص ١٤٩ - ١٦٠ « بين الثبات والتحول ، خواطر حول الثورة الاسلامية في ايران » .

دراسات

المنظومية للاستشراق بالعربية في اعمال ادونيس النثرية نقطة تقاطع بين السلفية واشباهها وبين الاستشراق بكماله . فاستشراق الاصاله (وفي الماضي القريب ، استشراق التعرب) هو محتوى هذا التقاطع وشكله بغض النظر عن دلالة الايجاب في الماضي - هي المعتزلة عند البعض والاشاعرة عند آخرين والغلاة عند غيرهم والمادية عند البعض الآخر وغيرها عند المستشرقين على مختلف مشاربهم . في كل الاحوال ، هناك انقطاع عن الماضي يعامل وكأنه غريب وخارج عن الطبيعية والعادة ، انقطاع بين المستقبل المرجو وصورة هذا المستقبل في الماضي عبر انقطاع لم يحققه غير الزمان وبالتالي فهو واه ومضاد لكل صحة وحقيقة ، وبالتالي يصبح وصالنا مع الهمج من القرامطة مثلا موضوعا قابلا للبحث الجدي .

الواقع غير ذلك . القرامطة وغيرهم من ابطال الاساطير الادونيسية وغيرها أسماء ماضية تربطنا بها رابطة ذاكرة محددة الحيز ، ذاكرة تستلهم كرمز وتنكفىء في حيز ثقافة عليا لا صيغ ثابتة لاشكالها (PARADIGM) وبالتالي لا تكامل لوحدها في ثقافة وطنية تفرض اشكالها تستثنى ما لا شاكلها . القرامطة والتراث بعامة ماض منته لا استمرار له في الحاضر ولا يمكن ان يكون له وجود في المستقبل الا كرمز لفئة صغيرة من الناس هي فئات منتمية لثقافات عليا منقطعة تمام الانقطاع عن الثقافة العليا التي سادت حتى حوالى القرن ونصف والتي استبدلت بثقافات عليا جديدة لا ترابط بينها الا في البعض من مفاهيمها (من ديمقراطية وامة وعلم وغيرها) ثقافات تنشرها الجامعات كما تنشرها وسائل الاعلام والاجهزة الاخرى التي ساهمت في مشروع الدولة العربية الحديثة ونجحت الى حد اقصاه استيعاب بعض هذه المفاهيم وترتيبها في نتاج اكايمي هزيل وانناه كسر ثقافة قديمة دون النجاح في خلق بديل عضوي لها . وفي مقابل مجموع هذه الثقافات العليا الابتدائية نجد ثقافات محلية انغلقت على نفسها وابتدأت للمرة الاولى منذ قرون بصياغة نفسها واساطيرها في شكل ثقافات عليا تطمح لأن تكون ثقافة دولة (نتاج جامعة الكسليك مثلا وما في معناها) .

اين الاصاله من كل هذا ؟ ربما كانت الثقافات المحلية المنغلقة المتجددة كثقافة الجبهة اللبنانية هي الثقافات الوحيدة القادرة على التأصل العقلي في اساطيرها وكتابة تاريخها تبعا لهذه الاساطير الاثنية ، وربما كان لهذه الاصاله امل أكبر في التحول الى واقع ثقافي ، اذ ان الاصاله كعلاقة بالماضي ويجوهر الشعب في حال الجبهة اللبنانية عامل ذو وزن فعلي ، اي ذو وزن يومي سياسي معاش في وضع يتم فيه بناء دولة على

عزیز العظمة

أسس انثروبولوجية محدثة . في حالة كهذه من المحتم ان تبرز ثقافة عضوية اصيلة وان كانت مستتبعة - فهي اصيلة في فولكلوريته ، مستتبعة في تكنوقراطيتها (التي ينتج عنها ، بالمناسبة ، « علمانية » الكتاب المعلقة) .

اما الاستتباع الثقافي المطلق فهو في الاستشراق الاصولي . مجال الاستتباع هذا انعدام ثقافة وطنية جامعة متمثلة في مؤسسات تفرض رقابة على الصيغ والاشكال (رقاباتها لا تنتبه الا الى المضمون ومن تشديدها على الشعارات المباشرة ، ومناهجنا العلمية لا تعلم الا المضمون ، ومن ثم اعتمادها على الحفظ) . الانعدام المرتبط بغياب سلطة وطنية عضوية ذات توجه تاريخي محدد ومعين ، ومجاله الآخر هو اهمال الثقافات الفولكلورية التي تنمو وتتطور حول ذاتها (كالاسلام المحلي هنا وهناك ، او الفرعونية ، او البربرية ، او المارونية ، او غيرها) . ونتيجة هذا الوضع يبرز الكلام حول الاصالاة بصورها الاسلامية المختلفة نتيجة لفشل مشروع هيمنة لثقافة دولة ، وبقياء لواقع سابق تتوازى فيه الاصالاة مع تجربة التكنوقراطية (كما في الثقافة العليا في الخليج) . الاصالاة الاسلامية نمط عبور معرفي نمو الماضي يستخدم الاساليب الاستشراقية في تحديد الماضي وفي تعيين نفسه وان اهمل البعض من محتوى الاستشراق المعيارى او عكس وجهته ، نمط عبور اساسه الراهن الاستتباع لثقافة غربية مفاهيمها متغلغلة في اوساط لا تزال تسعى دون جدوى لتشكيل نفسها فئة مثقفين ذوي علاقة عضوية بواقعهم وبوجهة هذا الواقع ، مع كون هذا الواقع واقع استتباع ولا عضوية تفتتت فيه الثقافات العليا (الى برغسونية ووصفية تجريبية وسلوكية وغيرها دونما رابط ثبات شكلي PARADIGM طاغ) كما تفتتت فيها البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الى وحدات كلا فيها يرتبط دون توسط الآخر بالمركز ، وهذا في وقت ابتدا فيه في الاطراف اثر ثقافة ما بعد الاستنارة المستجدة في المركز ، ثقافة نفي جوهرية الانسانية والعقلانية في الثقافة العليا ، وثقافة الاستهلاك في الفولكلور والحيز الشعبي للرموز والثقافة . الاصالاة الاسلامية انن التعبير الامثل عن الاستتباع الثقافي : في مضمونها اولا ، وفي كونها محتوى لا عضوية سياسية/ ثقافية مستتبعة ثانيا . الانغلاق التاريخي الذي تروجه الشبه سلفية الراهنة انن تواصل عضوي مع مركز الاستتباع بكونه نتاجا ، مباشرة لتفتتت هذا المركز للاطراف الذين نحن احداها ، هو تعبيرا عن التفتتت في لا عضوية نظرت الى التاريخ وبأصالته في النظرة الى التواريخ الاضيق على حد سواء .

في دلالة النقد

فيصل دراج

من يواكب مسار النقد ، ويقتفي مصيره ، في ساحاته المختلفة ، يجد لزماً عليه إعادة طرح السؤال في زمانه ، وتقصي سمات هذا الزمان ، الذي يرفض كل نقد ، ويشجب كل مداخلة ، ويذيب الرفض والمداخلة في قاعدة قديمة : حق الصمت وضرورة إحادية القول ووحداية التأويل . يبدأ السؤال بوضع النقد ، ثم يمضي الى شرطه الاجتماعي ليتلمس شروط رجم النقد ، وبدون أن يبحث طويلاً ، يجد أن النقد في « زماننا » ، يلبس حال خروجه سلسلة من النعوت النافية ، فالنقد : شبهة ، ممارسة مشبوهة ، فعل سيء الصيت . مع ذلك لن نبرهن على الفرق بين الشبهة والجنحة والنقد ، بل سنمضي الى بعض المقدمات البسيطة : ينطلق النقد من زمانه ، وينسج قوله وأحكامه ، ثم يعود الى هذا الزمان ليلقي النور على ما هو سلبي فيه ، فالنقد ، إذن ، مداخلة « فاعلة » تطمح الى تكريس أمر ايجابي ومواجهة أمر سلبي وهزيمته اذا أمكن . وفي هذه الحدود ، فإن النقد لا يخرج « من ذاته » ولا يصدر من فضاء الهرطقة ، بل يمليه زمانه ، ويسعى الى شرعية « الاملاء » مستنصراً التاريخ . واذا قبلنا بقول التاريخ ، نجد أن هذا القول يضع النقد في مستوى التقييم والتصحيح لا في مستوى الشبهة ، هذا ، اللهم ، اذا أخذنا بقول تاريخ الأنوار ، أما اذا أخذنا بقول تاريخ الظلمات ، فهو أمر آخر . تقول « عصور التنوير » : أن النقد ممارسة تعتمد المعرفة العلمية من أجل الحكم على موضوع معين وتحديد الصحيح والخطأ في مستوياته المختلفة ، وفي هذا التحديد فإن المعرفة الاولى تكون أساساً لمعرفة جديدة . تربط المقدمة الاولى ، إذن ، فعل النقد بانتاج المعرفة الموضوعية ، لكن هذه المقدمة لا تعتدل الا بمقدمة أخرى : النقد ممارسة ديمقراطية من حيث هي ممارسة علمية ، أو لنقل انها ممارسة تتحقق في حدودها في تاريخ تنويري لا في تاريخ اظلامي ، فالنقد حوار بين طرفين يقبل كل منهما بوجود الآخر . وكما نرى فإن المقدمة الاولى تضع النقد في حقل المعرفة ، أما المقدمة الثانية فتضع النقد في شكل معين من التاريخ . اذا أخذنا بـ

فيصل دراج

« التعابير النظرية » نقول : يقوم النقد في مستويين مترابطين : المستوى الايديولوجي والمستوى السياسي ، وهذان المستويان مع مستوى « ثالث » يشكلون بنية كل مجتمع . لنقل إذن ، وبايجاز ، ان الموقف من النقد يضعنا أمام شكلين متفارقين من الممارسات الاجتماعية : شكل يمارس النقد ويحقق : العقلانية/الديمقراطية ، وشكل يبرجم النقد ويحقق : الاظلامية /الاستبداد .

النقد وشكل المجتمع :

النقد حوار بين مقالين ومواجهة بين منهجين مختلفين حول موضوع محدد ، لكن طبيعة الامور ما تلبث ان تسحب « صاحب » المقال الى دائرة مقالته ، وتدخله في علاقات النقد والحوار ، لا يصيب هذا الدخول « الشخص » بل يجعل المقال يوضح قوله ويبرهن على مقدماته ونتائجه . بما ان النقد يعتمد الحوار ، فان تحقق « الاعتماد » يقضي بوصول الرسالة صحيحة الى الطرفين المتحاورين ، ويأمر بأن يقرأ طرفا العلاقة الرسالة بشكل دقيق وصحيح . اذا تم ذلك فان الحوار لا يلبث ان يعطي وضوحا جديدا ويقرب بين الطرفين المختلفين . مع ذلك فان الاحتمال لا يرى النور الا في جملة شروط معينة :

- ١ - أن يعترف كل منهج بوجود المنهج الآخر .
 - ٢ - أن يعترف المنهج الأول بحق المنهج الآخر في التعبير عن ذاته .
 - ٣ - أن يعترف صاحب المنهج الأول بوجود صاحب المنهج الآخر .
- لا يمكن مناقشة الشروط السابقة الا في ضوء حقيقة أولى : تحقق الايصال ، أي قراءة الرسالة في ذاتها ، والاجابة عليها بعد قراءتها وليس قبل القراءة . مع ذلك فهذه الحقيقة تقودنا من جديد الى علاقة القبول والاختلاف ، الاعتراف بالآخر أم عدم الاعتراف به ، لذلك فسنناقشها كجزء من الشروط الضرورية لتحقيق النقد/الحوار .
- يقود الاعتراف بـ « منهج الآخر » الى القبول بـ : نسبية المعرفة ونبذ اليقين المطلق (المستوى النظري) . ويقود الاعتراف بـ « حق المنهج الآخر في الكلام » الى القبول بتعددية القول (المستوى السياسي/الديمقراطي) . كما يقود الاعتراف بوجود صاحب المنهج كـ « انسان » الى القبول بمفهوم تاريخي يرفض المقدس والمتعال ، ويعترف بدور « الشخصية الانسانية » أو بدور « الفرد » ويشير الى المستوى التاريخي لارتقاء هذه « الشخصية أو ذاك الفرد » (مستوى تطور الفرد والمجتمع) .

الحديث بـ « نسبية المعرفة » يعني نظريا : ان المعرفة ناقصة ، وأن هناك جملة من الأسئلة لا تزال تبحث عن اجاباتها الموائمة ، كما يعني ذلك بالضرورة : ان المعرفة متحولة وانها تعيد تصحيح مقولاتها ومفاهيمها في مسارها التاريخي . ان هذا التحديد

دراسات

يجعل المعرفة تنتمي الى حقل : العقلانية ، والعقلانية تقول بأشياء كثيرة منها : قدرة العقل على طرح الأسئلة والاجابة عنها في حدود معينة ، كما تقول ان العقل في مساره التاريخي يقوم بـ « تطوير المعرفة » ودفعها باستمرار الى حدود اكثر اكتمالا . قد يقول « لا أدري » ما : ولكن ما هو معيار صلاحية العقل ؟ عندها نقول : ان المعيار هو منجزات العقل في تاريخه وممارسة هذه المنجزات ، والممارسة معيار الحقيقة في النظرية كما في السياسة ، وفي الأدب كما في عملية التحرر الوطني .

يصبح وجود النقد ، كما نرى ، في دائرة العقلانية أمرا مشروعاً وضرورياً . اذا اقتربنا من الحقل الذي يرمز النقد ، أي حقل اليقين المطلق ، نجد ان سؤال النقد « يتهاوى » قبل النطق به . فاليقين يعني ثبات المرجع الثابت ، والمرجع هو الذي يحدد شكل « الأسئلة » والأجوبة ، وبما انه ثابت فهو بالتعريف مقدس ، والمقدس لا يطاله الشك وانما يأمر بالانزعان . هنا يقف نور العقل ، ينتهي ، ينعدم في « اللابرية » . مع ذلك يظل أمر جدير بالملاحظة : فالعقل يدرس موضوعه من داخله ، ويبرهن عليه انطلاقاً من علاقاته الداخلية مدعوماً بالممارسة ، أما اللا « عقل » ، فيدرس موضوعه من خارجه ، لا يدرس موضوعه بل يدرس « الكلام الذي قيل عن موضوعه » أي أنه يعتبر الحقيقة قائمة في « الكلام » لا في الموضوع ذاته ، من هنا فهو لا يعترف بمفهوم الممارسة . اكثر من ذلك ، فالعقل يتعامل مع الخاص والمحدد والراهن ، أما « الايمان » فيتعامل مع العام واللامحدد واللاراهن ، واذا تعامل مع الراهن فانه ينزع عنه الماضي ، ويربطه بمستقبل غائب .

يوصلنا الحديث عن المقدس الى المستوى الآخر الذي يتحقق فيه النقد/الحوار : المستوى السياسي : الديمقراطية . المقدس ثابت من حيث هو مقدس . واذا اصبح المقدس مرجعاً ، فان تعاليمه لا بد أن تتصف بالثبات ، أولنقل : ان هذه التعاليم يجب ان تظل ثابتة لأنها تنتمي الى مقدس . والمقدس واحد ، لذلك فان من يقبلون به عليهم أن يريدوا كلاماً واحداً لأن مرجعهم واحد . فتعاليم المقدس ، اذن ، لها صفتان : الوحدة والثبات ، وفي اطارهما يمارس اتباع المقدس وحدة القول وتمائل التأويل ، أقول تأويلاً لا شرحاً ، لأن الشرح ينتمي الى العلم ، أما التأويل فينتمي الى كل فكر لا علمي . أكثر من ذلك ، اذا اقتربنا من معنى تماثل التأويل وبحثنا عن معناه ، نجد ان نور التأويل ليس تبسيط كلام المقدس ، بقدر ما هو طقس تقرب وتزلف باتجاه المقدس .

المناداة بتماثل القول ينفي بالضرورة امكانية تعدده ، ويؤدي بمن ينادي به الى التهلكة ، لذلك يستحيل النقد في حقل المقدس . والمقدس ، كما نعلم ، يأخذ اشكالا مختلفة ، بدءاً من تقديس الشجرة انتهاء بتقديس القيادة والتنظيم و « النظرية » . ينتج عن ذلك ما يلي : لا يتحرك الفكر في حقل المقدس الا كنفي للفكر ، وفي اسار « النفي »

فصل دراج

يرقد الفكر في الاظلامية/اللاعقلانية . يتبع ذلك نتيجة أخرى يتكافل الفكر اللانقيدي أبدا مع الممارسات الاستبدادية . النقد هو حركة الفكر وحركة الحياة ، وإحادية القول/الثابت هو تجميد الفكر ومحاولة « تجميد » الحياة ، لذلك يحارب الاستبداد كل نزوع الى العلم . يقول الكواكبي :

« لا يخاف المستبد من العلوم الدينية المتعلقة بالمعاد ، لاعتقاده انها لا ترفع غباوة ولا تزيل غشاوة ، وانما يتلهى بها المتهوسون للعلم ، فاذا نبغ فيهم البعض ونالوا شهرة بين العوام لا يعدم وسيلة لاستخدامهم في تأييد أمره ، بنحوسد افواههم بلقيمات من فتات مائدة الاستبداد . نعم ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة ، مثل الحُكمة النظرية ، والفلسفة العقلية ، وحقوق الأمم ، والسياسة المدنية ، والتاريخ المفصل ، والخطابة الأدبية ، وغيرها من العلوم الممزقة للغيوم ، المنسقة للشموس ، المحرقة للرؤوس؛...، وينتج مما تقدم أن بين الاستبداد والعلم حربا دائما وطرادا مستمرا : يسعى العلماء في نشر العلم ، ويجتهد المستبد في اطفاء نوره »^(١)

النقد أساس تقدم العلم على المستوى النظري ، والنقد أساس الثورة على المستوى السياسي ، وكل مراوحة أو جمود سياسيين يرتبطان بمراوحة وجمود في مستوى النظر والنظرية .

نصل أخيرا الى المستوى الثالث لتحقيق معنى النقد : ان يعترف كل من طرفي النقد/الحوار بوجود الآخر كإنسان . لماذا نقول ذلك ؟ تستلهم الاجابة التاريخ وتؤكد ان الاعتراف بـ « الانسان » بـ « الفرد » هو اعتراف بحقه في الاقرار والرفض ، واعتراف بأن عقله مؤهل لممارسة الاقرار والرفض ، وهذا الاعتراف يعني ان الانسان متحرر من قيود المرجع « الوحيد » وأنه سيد نفسه في القرار . هذا الاعتراف كما نعلم ، أو يعلم بعضنا ، هو مقولة تاريخية مارستها الثورة البرجوازية في عصر التنوير ، عندما أقرت بحق « الانسان » في البيع والشراء ، ومجدت « فرديته » وسحبته من فضاء « العناية الالهية » . نجد في هذا المستوى أشكال اعتراف مختلفة : الاعتراف الفعلي والممارس ، عدم الاعتراف ، والاعتراف الزائف الذي ينوس بين الاظلامية والتنوير . نقف هنا ، أمام المستوى الأخير لأنه يوجب الوضوح : يقبل « الاعتراف الزائف » بالنقد ، لكن مشكلته هو أنه يجيب على الرسالة قبل أن يقرأها ، أو يفعل ذلك بشكل انتقائي ، أو يسقط على القراءة أوهامه الداخلية ، فيلغي القراءة . بمعنى آخر ، يقبل هذا الشكل من « الاعتراف » بوجود « أنا » الآخر ، ويقبل بوجود « أنا » ، لكن هذا

دراسات

الاعتراف يتهاوى عندما تتضخم « الأنا » المستقبلية ، و « تنمسخ » « أنا » مرسل الرسالة . بمعنى آخر : كل أنا تقدس ذاتها تمارس ماديا نفي مفهوم الأنا ، لأنها في هذا التقديس لا تعترف عملياً بوجود الآخر ولا بحق عقله في النقد ، وبذلك فهي تنفي وجود الانسان حتى عندما تعترف به . تفارق « الأنا المقدسة » هنا حقل العقلانية والديمقراطية وتمضي الهويينا نحو حقل الاظلام والاستبداد . أكثر من ذلك : كل أنا متضخمة (أي تقدس ذاتها) تخلط بين الذاتي والموضوعي ، وتقلب معنى العلاقة بينهما ، لأنها تعتبر الذاتي قواما على الموضوعي ومصدرا له .

وكما نرى ، فإن تحقيق الحوار لا يصل الى قراره الا في تحقق التوصيل في اطار العقلانية والديمقراطية . لا نود هنا أن نشارف حدود الوهم واليوتوبيا ، فنطالب او نقول بإمكانية الحوار بين أي طرفين لا على التعيين . نحن نطالب بحق وضرورة الحوار بين أطراف « المعسكر الواحد » . تعلمنا « النظرية » ان صراع الفكريدوربين حقلين لا يلتقيان هما حقل المادية والمثالية ، لكن النظرية نفسها تقول بـ : صراع النزوعات في كل من المادية والمثالية . المسألة ، هنا ، أن بعضنا أوكلنا ينزع الى الغاء هذا الصراع وتكريس احادية المرجع والمعيار ، تكريس يتم في فصل كامل بين النظرية والممارسة ، وبين القول والفعل ، وبين « النية » و « تجسيدها المادي » وبسبب ذلك أيضا يدعو/يدافع عن شكل معين من النقد : نقد الاطراء علما ان العلم والثورة يقومان على : اطراء النقد .

يقضي كل مستوى من مستويات الحياة الاجتماعية بشكل معين من النقد ، فهناك النقد السياسي ، والاقتصادي ، والايديولوجي ... نقف هنا أمام شكل واحد من النقد هو : النقد الأدبي ، وعلى الرغم من خصوصية هذا الحقل ، فإن الموقف منه يمثل الموقف العام من النقد ، ويرجعنا بالتالي الى المستوى التاريخي للمقولات والمعايير المسيطرة في زماننا . نعثر في حقل النقد الأدبي المسيطر على نوعين مترابطين : نقد الاطراء ونقد المناسبات . يهدف « النقد الأول » عادة الى ابراز محاسن « العمل الأدبي » واعتداله وجزالة أسلوبه ونبل نواياه ، وهو عادة ، نقد مكتوب قبل قراءة « العمل » يبشرله ويحجب تهالكه ، أي انه نقد مقلوب لأنه لا يقدم الا التضليل والتعمية ويكرس في عماء وأوهامه شكلا منحطا من النقد . أما نقد المناسبات ، وهو لصيق بالأول ، فيقال عادة في مناسبة هامة ، أو يقال ليجعل من « ولادة عمل أدبي » مناسبة هامة ، سماته هي التبجيل والتفخيم ، أما لوره فينتهي بانتهاء المناسبة . يقوم هذا النقد بشكليه على مفهوم التحزب والعصبية في شكلها الجماعي أو الفردي ، وتلازمهما ثلاث سمات ١ - الجهل بالنظرية وبدور النقد . ب - البراجماتية أو المفهوم النفعي

فصل = راج

للنقد . انه النقد المدفوع سياسيا أو « ماديا » جـ — انه نقد قائم على علاقات شخصي أو فردية أو بين-فردية ، لذلك فانه يذهب دائما الى « المضمون » أو الى « التجربة النفسية الدفينة » حيث يجد في « النفس » كل المحاسن الظاهرة أو الغائبة . من يتقرب في خصائص نقد الاطراء/المناسبات يبصر حقيقة ساطعة : يحارب هذا النقد كل منهج نظري ، لأن المنهج لا يتعاطى مع الفرد أو المناسبة بل يمارس ذاته وفقا لعلاقاته النظرية الداخلية . أي ان المنهج النظري لا يعرف التكيف ولا يتغير بتغير الظروف والاشخاص والانتماءات ، انه يتغير فقط وفقا لمسار البحث النظري . أعيد هذا وأكرر : لا يتعاطى النقد النظري في مفاهيمه مع أفراد أو أشخاص أو كتاب بل يتعامل مع مواضيع أدبية تخضع في استقلالها الى مفاهيم النقد المستقلة نظريا .

في حقل النقد الأدبي :

هل النقد الأدبي ممارسة زائفة يطلقها واهم معرفة كما يدعي البعض ؟ وهل هو ممارسة موسمية — طفيلية تختلف باختلاف الفصول ومقام الاسماء كما يدعو اليها بعض آخر ؟ في الحالتين يأتي جواب النقد النازع الى المعرفة نفيا واستنكارا ، لأن السؤال في شكله يرمم المعرفة ويدفع بالنقد الى حدود التلاشي .

يبدأ النقد بالمنهج ، والمناهج تملك شرعية الاختلاف ، والاختلاف لا يعني الانتقاء والتلفيق وموسمية الانوات ، بل يعني العمل النظري المتطور أبدا من أجل انتاج أنوات نظرية تقارب العمل الأدبي كي تتلمس أدبيته أو تفصح غيابها . يقوم النقد الأدبي على جملة مفاهيم تسمح بتحقيق تفسير متبصر ، وتبصر التفسير هو وضوح الانوات التي تنبني وتستمر في بنائها الذاتي في حقل قراءة الأعمال الأدبية وتنظير هذه القراءة . هل يعني ذلك ان النقد الأدبي هو تنظير قراءة الأعمال الأدبية ؟ يبدو لي ان الجواب يبدأ بـ « نعم » وينتهي بـ « لا » . في حدود « نعم » نقول : إن نظرية الأدب تمور وتتحرك في مساحة قراءة الأعمال الأدبية وتقييمها ، أما في حدود الـ « لا » فاننا نقول : إن قراءة الأعمال الأدبية والعمل على كشفها أو فضحها يفضي الى انتاج أنوات نقدية تعتمد القراءة ثم تبتعد عنها لتبني حقلها الخاص الذي يسمى بـ : حقل النظرية الأدبية . بمعنى آخر ، إن تراكم قراءة ما اصطلح على تسميته بـ « الأدب » يفضي بهذه القراءة ، في شروط معينة الى الوصول الى جملة مفاهيم مجردة تؤسس حقلًا نظريًا مستقلا هو حقل النقد الأدبي ، أي ان هذه المفاهيم لم تكن لتستوي في تجريدها النظري لولا ممارسة القراءة الأدبية التي تصل الى نتائج معينة ثم تحاول تعميمها ، أي تحاول تطبيقها على أعمال أدبية جديدة . تمور النظرية في معناها النقي في دياكتيك معروف هو : الممارسة — النظرية — الممارسة . اذا أخذنا بهذا الديالكتيك الواضح والبسيط ،

دراسات

ونقلناه الى حقل الأدب العام ، فاننا نصل الى ديالكتيك القراءة / الكتابة ، والى ديالكتيك الأعمال الأدبية / نظرية النقد الأدبي . تعثر النظرية في هذا الديالكتيك على قوامها ، تبدأ من الأعمال الأدبية ثم تعود اليها بعد ان تمر في حيز التجريد وفي مساحة تنظيم علائق القراءة ، وهذا يعني أن شكل العودة يختلف عن شكل البداية ، لأن البداية هي بداية البحث عن المفاهيم ، أما العودة فهي مقارنة موضوع القراءة بمفاهيم « جاهزة » أو شبه جاهزة . لنقل اذن ان انوات النقد الأدبي هي جملة المفاهيم التي ينتجها فكر عارف يعتمد على ديالكتيك الممارسة والنظرية ، أو بشكل أبسط ، ان النقد الأدبي هو الرصد المستمر لتطور المفاهيم النظرية الأدبية في ضوء الممارسات الأدبية المتجددة وفي ضوء تطور النظرية الأدبية ذاتها في ديالكتيكها الخاص بها . ان الرجوع الى معنى النقد يفصح عن حقيقة أولى : لا تصدر نظرية النقد في حقل القراءة بل في حقل تجريد القراءة في مساحة منهج نظري محدد ، وهذا التجريد الذي يمايز بين القراءة وبين الانوات التي تقوم بتقييمها هو الذي يجعل من النقد الأدبي حقلا معرفيا متميزا وذا استقلال ذاتي ، أو يجعله حقلا ينزع الى الاستقلال الذاتي .

النقد الأدبي في مفاهيمه ، اذن ، هو أثر لقراءة الأعمال الأدبية بعد أن تعيد سيرورة الفكر ترتيب علائق هذه القراءة وانتاجها في شكل جديد ، وهذه السيرورة وذاك الانتاج يأخذان اسم التجريد النظري أو الانتاج النظري للمفاهيم . وبما أننا لا نربط التجريد بالقراءة ، بل بسيرورة الفكر التي تخضع هذه القراءة الى تحويل معين بواسطة انوات نظرية معينة ، فاننا نقول : ان مفاهيم النقد الأدبي هي مفاهيم مجردة ، أو كما يقول أصحاب النظرية : مفاهيم مجردة - شكلية . لنقل اذن : ان نظرية الأدب ، كما النظريات الأخرى ، تنزع الى انتاج مفاهيم خاصة بها . وكما نعلم فان علم التاريخ له مفاهيمه التاريخية ، وعلم النفس له مفاهيمه أو مقولاته ، كذلك الامر بالنسبة الى نظرية الأدب . وقد يقول عارف أو جاهل : ان هذه النظرية « المزعومة » لم تحصل بعد على مقامها النظري الصحيح ، هذا القول شبه صحيح ، لكن صحته الناقصة لا تعني « التخلي عن محاولة الفهم » بل تعني ضرورة المضي في البحث عن المعرفة ، والبحث مشروع لأن الأعمال الأدبية لا تدخل في دائرة « الألفاظ الانسانية » و « الأحاجي الملفعة بالضباب » فهي ممارسة كغيرها تخضع للحكم والشرح والتحليل .

اذا كان النقد الأدبي يعتمد التجريد منهاجا ، والتجريد أساس المعرفة ، فان مفاهيمه ، كما قلنا ، هي مفاهيم مجردة ، تقيس صحتها في التطبيق ، وتنزع أبدا نحو التعميم والشمولية ، وفي التطبيق يقترب المفهوم المجرد من معادله ، يقترب ولا يتطابق ، لأن المفهوم المجرد لا يمكن أن يساوي معادله المشخص ، أو يمكن أن نقول :

فصل = راجع

إن المفهوم النقدي الأدبي يتمايز في تطبيقه ، يصبح مشخصا بالمعنى العلمي للكلمة ، تستجلي دلالاته . فعندما نقول مثلا : « انكسار النص » فإننا نعلم أن « انكسار النص » هو مفهوم مجرد ، لكن هذا التجريد يقترب من التحديد عندما ندرس « انكسار النص » في عمل أدبي محدد ، عندها تستظهر دلالة المفهوم ، ويتكشف معناه ، ونكتشف أيضا حدود هذا المعنى وضرورة تطويره . « في البحث عن وليد مسعود » لجبرا ابراهيم جبرا ، نقول ان هذا النص الجميل قد « انكسر » عندما أقحم الكاتب شخصية « مروان » لأن هذا الفدائي الطيب لا يمكن أن يشكل امتدادا لشخصية والده ، ولا يمكن أن يغني هذه الشخصية ، لسبب بسيط هو أن نموذج شخصية الابن تنتمي الى اشكالية مغايرة تماما للاشكالية التي يدور فيها الأب . وكى لا نضيع في التفاصيل أرجع الى النقطة التي أود ايضاحها وهي : الاستقلالية النظرية للمفهوم الأدبي ، فمفهوم « انكسار النص » لا يفرضه عمل أدبي معين ، ولا « ينبثق » عن هذا العمل أو ذاك ، وإنما يصدر عن نظرية الأدب التي تحصل على مفاهيمها في تجريد الممارسات الأدبية المشخصة ، ثم تعود الى هذه الأعمال من جديد لتكشف حقيقتها أو زيفها ، أي ان مشخص العمل الأدبي لا يصبح مشخصا حقيقيا الا في ضوء الأنوار التي أنتجها التجريد النظري ، فالتجريد هو الأساس الذي يفصل بين القراءة الزائفة والقراءة الحقيقية .

لا يستضيء العمل الأدبي من داخله ، لا يشرح نفسه بنفسه ، وإنما يتكشف في ضوئه أو ظلمته عندما تقاربه المفاهيم المجردة التي أنتجتها نظرية الأدب في تاريخها النظري ، وهذه المفاهيم تقيّم العمل الأدبي وتستقيم في ممارستها لتقييمه . ومن أجل بعض الوضوح سأرجع الى بعض المفاهيم المجردة ، التي وجدت « معادلها » العملي – النسبي في بعض الأعمال الروائية ، والتي استطاعت في هذا الوجود ، أن تضيء العمل الأدبي ، وأن تشير إلى اتساقه أو تهالكه : مفهوم « الساخر » في « متشائل » اميل حبيبي ، مفهوم غياب « التحويل الأدبي » في « لكع » اميل أيضا ، « لا مركزية الحدث » في « جبل » الياس خوري ، « انكسار النص » في « البكاء على الاطلال » لغالب هلسا ، اللغة الانشائية في « رامة والتنين » لأوار الخراط ، « غياب التميز » في « المنفى » لجورج سالم ، « السلسلة الأدبية » في « الزينسي بركات » لجمال الغيطاني ، « البطل كامكانية مجردة » في « نجران تحت الصفر » ليحيى يخلف ، ... إن هذه المفاهيم : الساخر / التحويل الأدبي / لا مركزية الحدث / انكسار النص / اللغة الانشائية / غياب التميز / السلسلة الأدبية / البطل كامكانية مجردة ... هي

دراسات

مفاهيم نظرية ، أي علمية ، انتجها تاريخ النظرية الأدبية ، وبدون هذه المفاهيم لا يمكن ان نقارب الاعمال الروائية السابقة مقارنة علمية . لا أود هنا أن أقول أن النظرية تستنفذ كل عمل أدبي ، ولا أود أن أقول أن النظرية هي حامل الحقيقة المطلقة ، فنظرية النقد لا تظل جديرة باسمها إلا في نقصها المستمر ، أو لنقل إن جوهر النقد يرفض كل نسق « كامل » أو متكامل ، لأن الممارسة الأدبية تظل أكثر خصبا وتنوعا من النسق النظري . مع ذلك فإن « نقص النقد » لا ينفي مفاهيمه ولا يلغي شرعية هذه المفاهيم وقدرتها على إطلاق الأحكام .

لا تقدم الملاحظات السابقة ، بالتأكيد ، شرحا لمعنى نظرية الأدب ، وهي لم تكتب لهذا القصد ، فقصدنا آخر : إنها تود أن تقول إن المفاهيم النظرية النقدية ليست تعاليم زائفة أو أحكاما مزعومة ، كما أن قصد هذه الملاحظات الومضية هو التذكير بحقيقة أساسية : النقد الأدبي ممارسة متميزة وحقل من حقول المعرفة ، والممارسة سيورة تحويل ، ومحاولة لانتاج مفاهيم محددة تنتمي الى حقل محدد من المعرفة . وإذا كانت كل ممارسة إجتماعية تتحدد في نمط تحويلها ، فإن الممارسة النقدية تقبض على نمطها في خصوصية الحقل الذي تتعامل معه : « حقل الأدب » ، وفي خصوصية الانوات التي تجعل من مقارنة الأدب حقلًا خاصا . وأخيرا فإن كل ممارسة إجتماعية ، إقتصادية كانت أم سياسية ، علمية كانت أم فنية ، تحتاج إلى نظريتها الخاصة ، بل تفرض في منطق سيورتها إنتاج هذه النظرية .

إذا كان الأدب ممارسة إجتماعية ، أي مادية ، فإن النظرية التي تقوم فيه هي إجتماعية - مادية بدورها ، أي أنها نظرية غريبة عن أحوال الانخفاف والتجلي والاشراق التي يقول بها بعض « الحكماء » . الأدب ممارسة إجتماعية ، ونقد الأدب ممارسة إجتماعية أيضا . وبما أن « الأدب » ونقده يولدان في شرط إجتماعي معين ، فمعنى ذلك أن « النقد » يقارب الأدب في شرطه ، في تحدياته المادية : اللغوية والأيدولوجية والسياسية . إذا قبلنا بـ « تنزل الأدب » وقراءته في زمانه ، فمعنى ذلك أن النقد ممارسة موضوعية ، يتعامل مع « مواضيع » انتجها جهد معين في ضوء شرط تاريخي معين . هنا نصل إلى نتيجة « يكرها البعض » ويرجمها أصحاب « الاناوات الكبيرة » . والنتيجة تقول بشيئين متلازمين : الموضوع الأدبي علاقة موضوعية ، والموضوع الأدبي لا يساوي كاتبه . كيف يستوي ذلك ؟ يستوي ذلك من وجهة النظر المادية التي تذيب الأثر الأدبي في محيط الثقافة والمجتمع ، اذابة لا تلغي التميز ، وتميز

فيصل = راج

لا يقول بـ « تعالي الأدب » . نعود هنا ، وليس للمرة الأولى ، إلى « جملة » بريشت الشهيرة : الأدب ممارسة في الممارسات الاجتماعية الأخرى ، أو الأدب علاقة اجتماعية في العلاقات الاجتماعية الأخرى . يتيح لنا هذا القول أن نؤكد : أن الأدب هو مستوى تحدّد في زمانه التاريخي ، وأن النقد الأدبي لا يرى في أي عمل أدبي إلا علاقة في الحقل الأدبي القائم . معنى ذلك أن النقل يرى في موضوعه الأدبي علاقة اجتماعية موضوعية ، علاقة أدبية في كل من العلاقات الأدبية ، لذلك فإن النقد يتمثل لمنطقه ، ويدرس العمل الأدبي في علاقاته مع الأعمال الأدبية الأخرى ، يقارن بين هذا العمل والأعمال الأخرى ، ويرى هل يتكامل معها ، أم يبتعد عنها ليؤسس شكلا جديدا من الأدب ، وفي الحالتين فإن العمل الأدبي يدرس في مستوياته الموضوعية : المستوى اللغوي ، المستوى البنائي ، المستوى السياسي الذي ينتجه النص ، أقول الذي ينتجه النص في علاقاته الأدبية . وكما نرى فإن إرجاع العمل الأدبي إلى علاقة في كل من العلاقات الأدبية (علاقة هوية أو علاقة تناقض) يسمح لنا بدراسة النص في حقله الموضوعي القائم والمحدد ، وعندها فإن أدبية النص الأدبي هي التي تحدّد وضعه بالنسبة للأعمال الأدبية الأخرى . قد يسأل سائل ، وهم أكثر ، ما هو معيار أدبية العمل الأدبي ؟ عندها نقول : إن هذا المعيار يقوم على العناصر التالية : إنتاج العلاقة الأدبية / إتساق العلاقات الأدبية / مستوى التكنيك المستعمل في إنتاج هذه العلاقات ، لأن هذه العلاقات لا تجد أدبيتها أو معناها الأدبي إلا في مستوى التكنيك الذي أنتجها . تشكل هذه العناصر نظريا وحدة متماسكة ، وعندما يقوم الناقد بـ « تجزئتها » فإنه يفعل ذلك لضرورة التطبيق ، وبسبب المسافة القائمة بين « نقاء » النظرية وتعدد ممارسة هذه النظرية في حقل أدبي محدد تاريخيا . من أجل الإيضاح نركن إلى بعض الأمثلة ، التي نستعيرها من حقل الرواية : الشخصية التي بنى عليها عبد الرحمن منيف الجزء الأول من روايته « الأشجار وإغتيال مرزوق » هي علاقة أدبية / فنية ، التقطيع الذي إعتمده حيدر حيدر في عمله « التموجات » هو علاقة أدبية / فنية ، مكان وزمان التعذيب الذي رسمه غالب هلسا في « الخماسين » هو أيضا علاقة أدبية / فنية ، كما ينطبق ذلك على دلالة المكان في « النخلة والجيران » لغائب طعمة فرمان ، ... إذا أردنا إنارة معنى اتساق العلاقات الأدبية فإننا نسعى إلى أمثلة أخرى ، وقبل إرتياد « المثال » نشرح أولا معنى الاتساق الأدبي / الفني : اتساق العمل الأدبي هو الوحدة البنائية التي تحكم العلاقات الداخلية المكونة للعمل الأدبي والتي

دراسات

تحكم ايضا وحدة هذه العلاقات بأثرها « الأدبي » المتعدد المستويات . ان كل علاقة أدبية لا تجد معناها الا في شكل علاقتها مع العلاقات الأخرى بحيث تؤدي هذه العلاقات في وحدتها وتناقضها الى انتاج معنى معين ، معنى يقوم في داخل علاقات العمل الأدبي لا خارجه ، وكل علاقة لا تتربط مع العلاقات الأخرى هي علاقة نافلة ، تؤدي الى انكسار المعنى ، والى انكسار العمل الفني من حيث هو وحدة في البناء والمعنى ، والوحدة تفرض التناقض بالضرورة) ، نعود بعد « التعريف » الى امثلة الايضاح : يتحقق اتساق العلاقات الفنية في رواية « نجمة اغسطس » حيث تنتج كل علاقة معنى محددا يتربط ويتكامل مع العلاقات الأخرى ، كما نلمس هذا الاتساق في رواية حليم بركات « عودة الطائر الى البحر » حيث يمنح المكان والزمان مساحة ضرورية لقول البطول و افكاره « بينما يغيب الاتساق في رواية غائب طعمه فرمان « ظلال تحت النافذة » لان العلاقات لا تنغلق بشكل يوحد معناها بل تنتهي في شكل منقطع عن معناها الاول . نصل الان الى العنصر الثالث : التكنيك الأدبي ، ونقول هنا بشكل تخطيطي : ان العمل الأدبي هو تكنيكيه ، اي انه الانوات التي تنتج العمل الأدبي متمايزا في قوله وشكله ، وتتيح له ان يتعرف في حقل الأدب ، لا في حقل الاخلاق او السياسة او علم الاجتماع . وهذا الحكم يقول ان اتساق العلاقات الأدبية لا يشكل شرطاً كافياً للتمييز العمل الأدبي ، لان اتساق العلاقات يمكن ان يتم وفق نسق معين من المقولات الايديولوجية (اعمال حليم بركات) ، كما يمكن ان يتم وفق نسق علمي زائف (بعض روايات الواقعية الاشتراكية) (٢) .

إذا كان النقد الأدبي يتعامل مع العمل الأدبي من حيث هو جملة علاقات محددة ، فان شكل التعامل يفرض إذن غياب كاتب هذا العمل من حيث هو شخص له اسم محدد ومواقف سياسية - أيديولوجية محددة ، لان هذه المواقف في أثرها الأدبي لا تدرس ، ولا يمكن دراستها إلا في شكل النص المكتوب .. ويمكن القول ببساطة : إن النقد الأدبي لا يقبل بقاعدة « إنما الأعمال بالنيات » لأن هذا النقد لا يرصد « النية » ، وهي كلمة لاهوتية ، وإنما يدرس موضوعاً مادياً محدداً هو العمل الأدبي . أكثر من ذلك : إن مماثلة ومساواة النص بكاتبه يقودنا الى جملة أخطاء منهجية ، إن لم نقل إلى شكل من اللغو والشعوذة والأحكام الجهولة . نشرح ذلك بالشكل التالي : إذا كان النص هو صاحبه ، فمعنى ذلك أن هذا « صاحب » قادر على التسيّد الكامل على

فصل دراج

فعل الكتابة ، لكن النظرية تقول : إن الكتابة عملية معقدة يتداخل فيها الواقع و« الخيال » والوعي واللاوعي ، كما أن هذه الكتابة ممارسة معقدة تتجاوز صاحبها دائما (أعني عندما تكون كتابة حقيقية) . أكثر من ذلك : النص قيمة موضوعية ، والتكنيك الذي يقارب النص مفهوم علمي ، في حين أن كاتب النص هو « أنا » أي مقولة

أيديولوجية ، وكما نعلم فإن الذاتي الموهوم لا يساوي الممارسة الموضوعية ، كما أن المفهوم العلمي يغير المقولة الأيديولوجية ويختلف عنها ، فالمفهوم العلمي لا يتعامل إلا مع موضوع نظري ، و« الإنسان » لا يشكل هذا الموضوع لأن « الأنا » لا مكان لها في النظرية . إن المسافة الموضوعية الفاصلة بين كاتب النص والنص هي التي تجعل بعض الأعمال الأدبية « تخون » الموقف الأيديولوجي والسياسي لكاتبها . هناك مثل « بلزك » الشهير . أما في الرواية العربية فالأمثلة كثيرة بدءا من « كلية » روايات الطيب الصالح التي لا تمثل في « كليتها » إلا صورة إستشراقية ، انتهاء بفلسطيني الوهم الذي يظن ذاته فلسطينيا حقيقيا في روايات جبرا ، ناهيك عن جملة الروايات الأخلاقية - الدينية التي تظن أنها تبشر برؤيا مادية ثورية .

إن هذه المداخل ، المختزلة ، تعود فتؤمى إلى هدفها الأساسي من جديد : النقد ممارسة نظرية تنزع إلى المعرفة العلمية ، النص الأدبي لا يساوي كاتبه ، لأن الظاهر والجوهر لا يتساويان إلا في البني ، أو فيمن آتاهم الله بركة خاصة أو أمدهم بوحى خاص . إن سحب النقد من دائرة اللاهوت إلى دائرة المعرفة ، يقصي كل ذات ، ويهتك كل نية ، ويجتث كل معيار يقوم على العواطف والأخلاق الساذجة ، فالنقد لا يستقيم في هذيان العواطف بل في حدود المعرفة الموضوعية . ما هو دور النقد ؟

النقد مداخل معرفية في حقل الأدب ، مداخل تسعى إلى تقييم وتصحيح الأدب من حيث هو علاقة في جملة العلاقات الاجتماعية ، أي مداخل تحاول الفعل في الحقل الاجتماعي أو في قطاع معين من هذا الحقل . وعندما يتقدم النقد كممارسة معرفية تنزع إلى الموضوعية والقانون ، فإن هذه الممارسة تتكشف كحوار بين منهج وموضوع ، أو بين مقال ومقال ، بين علاقات نقدية وعلاقات أدبية ، وفي فضاء العلاقات ينتهي حكما الحوار بين « شخص » و« شخص » ، أو بين كاتب وناقد ، لذلك فإن النقد الموضوعي يسعى إلى تصفية ذات الناقد وذات الكاتب ، وإلى إقصاء « الأنا » مهما كان شكلها ، وشكلها هجين بالضرورة . إن السعي إلى تسيد العلاقات

دراسات

العمل الأدبي الرديء والعمل الأدبي الجيد ، دون أن تعبأ بأخلاق من كتبها . ينتج عن ذلك ، أن النقد هو سلسلة من المعايير التقنية التي تغاير في طبيعتها ومعناها علم الأخلاق ، فالمعايير التقنية تقول بالرمز والصورة والعلاقة اللغوية .. وعلم الأخلاق ينادي بالاخلاص والشرف والاستقامة والصدق والعواطف الحميدة ، ولهذا أيضا فان تاريخ نظرية الأدب يفارق تاريخ علم الأخلاق ، فالنظرية الأولى تدرس تاريخ الأشكال الأدبية ، أما « العلم » الآخر فيدرس تاريخ « النظريات » الأخلاقية . تسعى الأخلاق الى تهذيب النفوس ، أو إلى بناء إنسان مهذب ، في حين تسعى النظرية إلى إنتاج معرفة لا تتعامل مع هذا الشخص أو ذاك بل تتعامل مع جملة العلاقات الاجتماعية لنقلها من مستوى إلى آخر أكثر تقدما ، وباختصار فان الأخلاق تقوم في حقل الوهم الايديولوجي ، أما النقد في معناه النظري فينهض في حقل المعرفة العلمية ، أكثر من ذلك ، يضيع الوهم الأخلاقي في حدود العام واللاهوتي واللاتاريخي ، في حين يذهب النقد الى الخاص في علاقاته بالعام في شرط تاريخي محدد . اذا سحبنا هذا القول الى مستواه السياسي ، والسياسة قائمة في كل مكان ، فاننا نصل الى نتيجة اخرى . يدعو المقال الاخلاقي الى اصلاح مستحيل، اما النقد فانه يدعو الى المعرفة والثورة . وبالتالي فان الموقف من النقد الموضوعي هو موقف من العلم والثورة . وفي هذا الموقف يستجلي الاثر السياسي للنقد ، جلاء يستلزم الوضوح وتحديد الكلمات : سياسة النقد هي الشكل الممارسي للنقد ، هي موضوعية النقد ، أو أن سياسة النقد هي شكل النقد والقبول بموضوعيته وبمفاهيمه الداخلية ، فالنقد يمارس سياسته في شكل تطبيقه ، في تحقيقه ، وإنتاجه أثرا معرفيا يفصل بين الصحيح والخطأ . معنى ذلك أن الاثر السياسي للنقد لا يتمثل في تبنيه أو رفضه للمضمون السياسي لهذا العمل الأدبي أو ذاك بل في نوره في دراسة الشكل الأدبي الذي حمل هذا « المضمون » . فليس النقد مداخل في المضمون والوعظ والقول المباشر ، بل مداخل في تحديد شكل الانوات التي يستعملها العمل الأدبي في بنائه ، وفي هذا التحديد فان نور النقد هو الدفاع عن الأشكال الأدبية الجديدة وعن أشكال التوصيل الأدبية الجديدة التي تبتعد عن مفهوم التلقين وإعطاء « المعلومات » المباشرة وتقرب من مفهوم التعليم ، والتعليم مداخل في الواقع الاجتماعي من أجل تغييره . فالشكل الأدبي في مفهومه الصحيح يعلم ولا يلقي ، وعندما يعتمد التلقين فانه يظل جزءا من الايديولوجيا المسيطرة مهما كانت « درجة ثورته » الظاهرية .

الفكر الفاعل والفكر التابع :

سؤال النقد ، والموقف منه ، في زمن الانهيار والانحطاط ، يتجاوز أسئلة رواية بهيجة كانت أم تعيسة ، ويصل الى مسرحه الحقيقي ، ليغدو سؤالاً أصيلاً وصحيحاً . لا يربأ عن النقد إلا الوجود الكامل ، فأين هذا الكمال في زمن النقص المتوالي ؟ أمام هذا النقص الذي يقترب من السديم ، تحدثنا الكتب عن وظيفة الفكر وعن دور الفكر وعن اختلاف الافكار . ولما كان بعضنا ، ما يزال يحترم الكتب ، كان عليه أن يشير إلى ظلام الواقع ، ويلتمس من الظلام شرعية السؤال . يقول بريشت : وظيفة الفكر هي تأمين وجوده . تشير هذه « الجملة البسيطة » إلى حقيقتين : حق الفكر في الدفاع عن الفكر ، وحق الفكر في التدخل في شرطه التاريخي كي يظل للفكر والانسان مقاما ، او لنقل ان بريشت والواقع يمليان على الفكر ضرورة ممارسة دوره كفكر . أي أن دور الفكر هو طرح الأسئلة التي تسأل عن سبب الانهيار والهزيمة . لكن الواقع ، كما نعلم ، لا يقوم على التجانس ، انه ينهض على التناقض والاختلاف ، وفي زمن الظلام يمتد الفكر الاظلامي ، وفي هذا الزمان يظل أيضا الفكر الناقد في مساحته مهما صغرت . أمام الظلام والاثارة في صراعهما نمايز بين فكريين : الفكر الصامت والفكر المداخل ، أو فكر السبات وفكر اليقظة ، أو الفكر الفاعل والفكر الانهزامي .

نبدأ بفكر الآخر ، لنسمه فكر الصمت ، والصمت موات ، ما هي سمات هذا الفكر ؟ في تحديد السمات لا نرجع إلى الكتب بل نكتب ما تراه العين المجردة كل يوم . فكر الصمت هو إلغاء الفكر وقبول واقع الهزيمة ، أي أنه فكر شرط الانهزامي للفكر ، أو أنه الاطار الذي يربو فيه الفكر الانهزامي ، وفكر الهزيمة يقبل بشرطه الانساني الناقص ، ثم يذهب في أريج الهبات وعبق الادارة ، فيحاول البرهنة ان الناقص كامل ، معنى ذلك ان الفكر الناقص هو شرط لاستمرار الوضع الناقص . يطمح الفكر الناقص ، بالمعنى السلبي للكلمة ، الى تمجيد الوضع الذي يسمح له بأن يستمر كفكر ناقص ، يتساند الوضع وفكره ، يتكافلان لتحقيق مملكة النقص ، وعندها يقوم الفكر الصامت ببوره : يجمل الواقع ويبرره ، ويعتبر الأوامر الادارية مرجعا معرفيا ، والادارة ، كما نعلم ، تطمح الى الابدية والثواب ، لذلك فان فكرها التابع يمضي في مساره حتى يصل الى الايمانية ، لا أقول الايمان ، بل الايمانية ، والايمانية فكر ثابت يمجّد الثبات ، ويؤمن بكل فعل أو قرار دون البحث في أسبابه أو نتائجه . يهبط القرار فيجد شرحه جاهزا ، وتحضر التعاليم فتجد « علماءها » ، بل يصل « العمل الابدي »

دراسات

الموضوعية ، وهي متسيدة ، يجعل كل منهج موضوعي غريبا عن حقل العواطف والأخلاق والنوايا الصافية ، ولصيقا بحقل آخر ، والحقل الآخر لا يدرس أخلاق المبدعين ، بل يسعى إلى نتيجة واضحة : صحة العمل الأنبي ام تهالكة ، فالنقد لا يدرس الاعمال الأنبية في مستوى صدقها بل في مستوى صحتها ، والصدق معيار أخلاقي ، أما الصحة (أي الصحيح) فمعيار موضوعي . لهذا فان النظرية تفرق بين فيعثر على حواريه قبل وصوله .

يقوم الفكر التابع بطمس الأسئلة الحقيقية واستبدالها بالزائف منها ، وقد يتجرأ فيعالج الأسئلة الحقيقية لكنه لا يعطي إلا إجابة شائئة : يقذف كل فكر تابع بسببية الظواهر خارجا عنها ، يدرس الظواهر من خارجها لا من داخلها ، وعندما « يوضع » السبب في الخارج فان الظاهرة تستمر في كمالها الموهوم ، كما تستمر الدراسة في « خارجها » دون ان تلمس « الداخل » . وهكذا يفصل الفكر التابع الفكر عن الواقع الاجتماعي الملموس . ويمضي في خواء التأملات / التبرير حتى يدخل في سماء المثالية الكاملة . لنقف قليلا امام « كلمة » : المثالية . مسألة الفكر التابع انه « يدرس » الأسئلة من خارجها معتقدا انه يدرسها من الداخل ، وبالتالي فان وهمه يوصله الى حقل يعتقد انه غريب عنه : الحقل المثالي . والمثالية بالمعنى الفلسفي للكلمة فلسفة ذات أصول وتقاليد وقوامها ان الفكر قوام على المادة ، أو ان الفكر في علاقته مع المادة يحتل مكان الأولوية ، والفكر التابع في مثاليته لا يعطي الأولوية « للفكر » ، وإنما يعطيها للتعاليم الادارية والشعارات السياسية والوصفات النظرية الجاهزة ، أي أنه يصل الى مثالية بلا تقاليد ، مثالية هجينة ، تنكرها المادية الصحيحة ، تغترب عنها المثالية الأصلية .

نرجع الآن الى الفكر الفاعل ، او « الفكر المداخل » كما يقول بريشت . يحقق هذا الفكر ذاته في حقل ممارسة الفكر ، إذ انه يعرف من تاريخ الفكر ان الفكر مفيد ، وانه قادر على الحركة والتغيير ، فالفكر عمل ، وجهد ينقل الممارسات اليومية والتاريخية الممارسة الى مستوى النظر ، النظرية ، التي تشكل القاعدة الحقيقية للممارسة . وفي اللغة العربية نقول : إعمال الفكر ، وأعمل فكره ، أي بذل جهدا من أجل الكشف والوصول الى مقدمة او نتيجة . ومعرفة ان الفكر مفيد وانه قادر على الانتاج هو : « الدرجة الاولى من المعرفة » . وإذا كان الفكر مفيدا ، فان فائدته لا تستجلى الا في ممارسة التغيير المناط به ، فالفكر هو ممارسة من اجل التغيير ، وفي بحثه عن التغيير

فيصل = راج

يتغير كفكر ، يتطور ، يصحح ذاته ، وينجز مهام نقده الذاتي المستمرة : يعتدل الفكر في سعيه لتعديل علاقات الاشياء ، والسعي الى التغيير ، يعيد ترتيب علاقات الفكر ، ينتج منهجه ، ويعيد ترتيب شكل التعامل مع علاقات الواقع ، فترتيب الفكر في قواعده هو القاعدة الاولى من أجل ترتيب علاقات الحياة .

إن الاعتراف بالفكر و « قوة العقل » هو اعتراف بقوة الانسان وبقدرته على التفكير ، والثورة هي ممارسة الفكر وتفتح الانسان ، وإلغاء الانسان وفكره هو إلغاء الثورة ، ورجوع الى زمان تاريخي بعيد ، زمن المجتمع الاقطاعي وما قبله حيث تحتل « العناية الالهية » دور الانسان في الفكر ، وفي هذا الاحتلال تلغي تمايز الافراد ايضا ، وترجع المجتمع كل المجتمع الى مقولة « الانسان المجرد » حيث يتماثل البشر ، ويتطابق فكرهم ويتساوى ، أي يمتثلوا في « سلوك قطيعي » لا يفعل شيئا وإنما ينتظر المحرمات والمحللات .

يرفض الفكر النقدي عادات الفكر ، ويتمرد على المصدر الخارجي الذي يملئ عليه فكره ، وفي رفضه لـ « العادة » يؤسس لعادة الفكر السوية ، وعادة الفكر هي رفض كل عادة ، أي البحث عما ينقصه ، او المقارنة بين سؤال الواقع المعاش وإجابة العادة الموروثة ، والمقارنة هي ممارسة التصحيح في قواعد الفكر وقواعد الواقع . وهكذا فإن الفكر النقدي لا يضر ولا « يتخلف عن الحياة » لأنه في ممارسته يبرهن أبدا على حياة الفكر . (٣) .

(3) B. BRECHT ECRITS SUR LA POLITIQUE ET LA SOCIETE. L'ARCH-PARIS — 197. P.P · 130 - 138.

وردت جملة اخطاء في مقالة فيصل دراج : « الانتاج الروائي والطليلة الادبية » المنشور في العدد الاول من « الكرمل » وهي :

استمر شدنا ص : ١١٨ وتصحيحها هو : استمر شدنا-التكتيك الأدبي ص :

١٢٢ وتصحيحها هو : التكتيك الأدبي

المراسل الأدبي ص : ١٢٥ وتصحيحها هو : المرسل الأدبي

حركة الشكل مع حركة الواقع ص : ١٢٩ وتصحيحها هو : حركة الشكل

وحركة الواقع

كل نص أدبي حقيقي يدخل ويخرج منه ص : ١٤٠ وتصحيحها هو : كل نص

أدبي حقيقي يدخل زمانه ويخرج منه .

تصويب

دراسات

درس غرامشي

الطاهر البليب

عندما حوكم غرامشي* طالب ممثل موسيليني بأن « يوقف هذا الدماغ عن الاشتغال مدة عشرين سنة » ، وعندما طوّل بطلب العفو أجاب : « هذه طريقة تعني الانتحار ، وليست لي اية رغبة في الانتحار » . الخط واضح : رفض المهادنة واصرار على التعامل مع الواقع من وراء القضبان . ولم تكن الفاشية الصاعدة تتوقع أن السجن المفضي الى نزيف في الدماغ ودفن في مقبرة الانجليز سيخرج منه اثنان وتلاثون « كراساً » هي أعمق ما كتب غرامشي واشده ارتباطاً بالواقع وتأثيراً فيه .

غرامشي - كسيرة ذاتية - ليس أول أو آخر مثقف ثوري يموت في المراهنة على ثورة لا تأتي . الا أن للسجن بعداً معرفياً : الكتابة تحت رحمة الذاكرة والرقابة . من هنا كان ميل غرامشي الى الثورية والاشارة المقتضبة ، وكان اضطراره الى تغطية اسماء بأسماء أخرى أو الى استعمال مفاهيم يتأرجح القارئ بين ما لها من مدلولات سائدة (تقبلها الرقابة) ومدلولات جديدة عليه تحديدها . لكتابات غرامشي في السجن ، اذا ، وضع « ايبيسيمولوجي » خاص . ومهما كان التعاطف مع السجن قوياً فهو لا يضمن معرفة ما فكر فيه حقاً . بل كثيراً ما يكون التغني عجزاً عن الفهم إذا

* انطونيو غرامشي (1891 - 1937) من جزيرة سردينيا الايطالية التي عاش وضعها شبه الكولونيالي وتلقى فيها تعليمًا عسكريًا وصحة هشّة وطفولة مضطربة . التحق بكلية الآداب بتورينو (1911) فعمق معلوماته ورؤيته السياسية وتعرف على تولياني وآخرين ممن سيقودون الحزب الشيوعي الايطالي فيما بعد . انخرط في الحزب الاشتراكي (1914) ثم انشق عنه . ساهم في تأسيس الحزب الشيوعي الايطالي (1921) الذي عمل على تعاونه مع الاشتراكيين ضد الفاشية ، ثم قاده - من فينا - بعد ايقاف بورديجا (1923) ، انتخب نائباً للبرلمان (1924) الذي لم تحل حصانته بون ايقافه وسجنه (1926) . من أهم كتابات سجنه : « رسائل السجن » و« كراسات السجن » .

سبق الرمز أو الشعار المعرفة . لهذا كان النداء المتجدد لاعادة بناء الرؤية الغرامشية ، مروراً بالنسيج المفاهيمي القائمة عليه .

لكن لماذا وكيف بقي غرامشي مجهولاً ، عملياً ، أربعين سنة اكتشف ، فجأة ، بعدها أنه « لينين اليوم » أو أنه - على الأقل - ثالث الماركسية بعد ماركس ولينين ؟ اسباب تجاهله (اساساً : رفضه للدوغائية ووضع « المفكر الملعون » داخل الحزب الشيوعي الايطالي في العهد الستاليني ...) أقل تعقداً من العوامل التي جعلته يطفو في منتصف الستينات الاوروبية : ازمة الفكر الثوري في المجتمعات الغربية المتأزمة . البحث عن مخرج هو الذي بعث غرامشي .

هلع البحث أو البعث مكن تيارات كثيرة من أن تجد فيه ما تبحث عنه : الشيوعيون والاشتراكيون والفوضويون واليسار المسيحي ، وما في هذا الجمع من وسائط . كلهم وجبوا لغة جديدة . وأسند غرامشي للبعض أنواراً ما كانوا يحملون بها : استلموها كمتقنين . ثم هدأ روع ١٩٦٨ وتوسع الاطلاع على نصوص غرامشي وتعمق الصبر في تحليلها . اكتشف الماركسيون أن غرامشي طور ماركس ولينين - مع التجاوز أحياناً - وأنه أكثر الماركسيين تقدماً في طرحه النظري - السياسي لطرق المرور الى الاشتراكية في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة .

كان هذا - في الوقت نفسه - متنفساً ماركسياً : الماركسية ليست ، « إذا » ، نسقاً فكرياً سلطوياً نهائياً . هي مشروع مفتوح تثريه المساهمات النظرية وتعديل منه خصوصية التجربة . واصبحت مرونة غرامشي محل « ترانزيت » : يمر منه - ويلتقي - مفكرون ومنظرو أحزاب متباينة . ثم تحط الشيوعية الاوروبية فيه ترحالها كواحة غير منتظرة . لكن امتداد غرامشي الايطالي لم يقف عند فرنسا واسبانيا . عرفه اليسار الانجليزي منذ الستينات ووجد عنده اليسار اللاتينو امريكي تساؤلات قريبة منه ، غير معهودة .

اما التساؤل : لم لم يكتشف تقدميو الفكر العربي غرامشي ؟ فتساؤل ساذج . لكنه فرصة لتأكيد تبعية الفكر التقدمي ايضاً . الافتراض وارد : لو كان نصيب البلاد العربية من الاستعمار أكثر طليقة ، لكان - احتمالاً - مصيره أرداً ، ولكنه يكون أكثر حقاً في معرفة غرامشي . صلته الآن به غير مباشرة : نصوص مترجمة ، ثم غارودي والتوسير وبولانتزاس ... اقساطاً وتأويلاً . ولا أظن ان صدمة ١٩٦٧ هي التي وجهت الانظار الى غرامشي ، فعربت بعض نصوصه (الامير الحديث : ١٩٦٩ وقضايا المادية التاريخية : ١٩٧١) . كان انتقاله الى بيروت بالذات صدى باريسياً .

دراسات

أما في المغرب العربي فعرج عليه البعض عرضاً أو حدساً*

لا يمكن ان يكون الطموح في لفت انتباه كهذا - وهو ، ايضا ، تابع !- تلخيص فكر غرامشي . والمتتبع لما كتب عن غرامشي تدهشه التجزئة أو الرغبة في ابراز حدود المحاولة التأليفية . هذه ، مثلا ، اهم العناوين الصادرة - في فرنسا - « حول » غرامشي حتى الآن : غرامشي والكتلة التاريخية ، غرامشي والمسألة الدينية ، غرامشي والدولة ، الفكر السياسي عند غرامشي ، ثم « قراءة » غرامشي ، « من اجل » غرامشي ، « ملاحظات » حول غرامشي ، « حول » غرامشي .

الممكن هنا لا يتجاوز الاشارة الى بعض أبعاد المساهمة الغرامشية باعتبارها من أثرى المساهمات احياء بتساؤلات عربية :

نقول « احياء » لتحاشي رد فعل معهود : غرامشي ليس حلوفا جاهزة للاستيراد ، والا أصبح كارثتين : واحدة بين أيدي الاتباع وأخرى في أفواه من يخشون تبعاته .

ككل مفكر ثوري أصيل . « اوروبية » غرامشي لا تقبل المشرقة ، لكنها ليست مغلقة أمام الجهد الشرقي المبدع . ان خصوصية الفكر أو التجربة التاريخية لا تنفي الكونية . العكس أقرب الى الصحة : كثيرا ما يكون عمق الخصوصية شرطا وسببا في كونيتها . واعتقد أنه ما كان لغرامشي أن ينتشر لولا تعمقه في خصوصية المجتمع الايطالي الذي كان يصر على ابراز انتمائه الى جنويه . التنبه الى هذه الجدلية بين الخاص والعام يزيل حرج أو خوف « الخصوصية العربية » المصطنع ليجعل منها مقولة علمية اساسية ، تماما كـ « الخصوصية الايطالية » عند غرامشي .

ولد غرامشي في سردينيا : انتماء لم يكن يذكر لولم يكن قويا الى حد الثورة ، ولو لم يكن فيه درس اول : الثورية ليست نفيا لخصوصية الانتماء . الجهل بالواقع هو الذي يصعد - غالبا - بـ « الثوري » الى قضايا الاشتراكية العالمية مع دخان المقاهي . غرامشي صعد إليها عبر الجنوب الايطالي .

لعل الصفحات الثلاثين التي كتبها غرامشي حول « المسألة الجنوبية » ادق دليل على ذلك . وهي - في الوقت نفسه - من أكثر نصوصه ثراء وكثافة :

* مثلا : رجع اليه محمد براهيم في « منذور وتنظير النقد الأدبي » ، دار الاداب ، بيروت ، 1979 كما رجع إليه الطاهر ليبب في « سوسيولوجية الثقافة » ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، 1978 . اما العروي - وقد كتب عهد الايديولوجيا والمنطقين - فلفت غرامشي انتباهه ، لكن دون اهتمام خاص .

« المجتمع الجنوبي كتلة زراعية كبيرة تكونها ثلاث شرائح اجتماعية : جماهير عريضة من الفلاحين غير متبلورة الشكل ، مفككة ، ومتقفو البورجوازية الريفية الصغيرة والمتوسطة ، ثم كبار ملاك الاراضي والمثقفون الكبار » . هذه الكتلة الزراعية « تشتغل ، في جملتها ، كوسيط وحارس للرأسمالية الشمالية ، ولكبار البنوك » . وتحليل هذه الكتلة عمل نظري ومنهجي متكامل اخترقت امتداداته كامل أعمال غرامشي فيما بعد : كمفصل مستويات الكتلة التاريخية ، العلاقة الجدلية بين البنية والبنى الفوقية ، العلاقة بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي ، الهيمنة (او الهيجيمونيا) ، دور المثقفين في تماسك الكتلة التاريخية أو في تفتيتها ، دور الحزب كـ « مثقف جماعي » ، الخ

و « الكتلة التاريخية » مفهوم اساسي في التحليل الغرامشي باعتبارها وضعاً تاريخياً شمولياً أو لحظة تاريخية مفتوحة تخترقها قيم ثقافية ايديولوجية ، تقوى هيمنتها بالربط العضوي الجدلي بين مستويات الواقع الاجتماعي . هذا الربط – ولحمته المثقفون – يمكن ان يكسب الكتلة التاريخية قوة واستمراراً أو أن يفككها – في ازمة عضوية – فيساعد على خلق كتلة جديدة تحققها هيمنة طبقة جديدة : هناك كتلة كلما تحققت هيمنة طبقة اجتماعية على سائر الطبقات ، أي عندما تستطيع تمرير مصالحها، على أنها « معالم الجميع » مكتسبة ، بذلك ، تمثيلية أو شرعية تسود كايديولوجيا .

لكن غرامشي لم يكن يلقي درساً في جامعة . كان – وهو يكتب « المسألة الجنوبية » – القائد الفعلي للحزب الشيوعي الايطالي . كان يبحث عن خصوصية الحل الثوري الايطالي . لماذا نجحت الثورة في روسيا ولم تنجح في ايطاليا ؟ هذا التساؤل لتساؤلات كثيرة : لماذا فشلت حركة تورينو و « مجالسها » وفشلت الحركات الثورية في البلدان المصنعة الغربية ؟ لماذا وكيف أمكن للفاشية الصاعدة أن تجد سنداً قوياً لها في جماهير البورجوازية الصغيرة ؟ كيف يمكن ان تحمل جماهير مضطهدة امكانية تحولها الى قوة ايديولوجية فاشية ؟ بصفة أعم : كيف يمكن لطبقة تسيطر أن تكسب « رضى » الطبقات المسيطر عليها ، رغم توفر « الشروط الموضوعية » للرفض ؟ كيف يمكن ، اذا ، لرأسمالية متأزمة أن تمتص أزمتهما ؟

ولم يكن بد من ان تعري هذه التساؤلات عن أماكن بيضاء في « رأس مال » ماركس . كان « المنطق » يقتضي ان تحدث الثورة في انجلترا أو في المانيا أو في فرنسا . حدثت في روسيا . لا يجهل غرامشي مقولة ماركس عن التناقض بين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج المؤدي الى الثورة . لكنه تساءل : « متى يمكن القول بأن الشروط

دراسات

متوفرة لكي تولد وتتطور ارادة جماعية قومية - شعبية ؟ » .

لماذا نجحت الثورة في روسيا ولم تنجح في ايطاليا ؟ : أخطر تساؤل وضعه غرامشي في حياته الفكرية والسياسية : على بساطته ! وأغلب الظن أنه لو لم يلق هذا التساؤل - أو أنه تساءل : كيف نفعل « مثل » روسيا - لتغير مصيره . الاهتمام به اليوم هو - اساسا - نتيجة « لماذا ؟ » الايطالية وما اقترح لها غرامشي من أجوبة فكرية واستراتيجية ، منحه السجن وقتاً كافياً لصياغتها :

« لما كانت الدولة في الشرق هي كل شيء ، فقد كان المجتمع المدني بدائياً هلامياً . أما في الغرب فكانت هناك علاقة توازن بين الدولة والمجتمع المدني ، وسرعان ما كانت تكتشف - وراء ارتجاج الدولة - صلابة بنية المجتمع المدني . لم تكن الدولة الا خندقاً متقدماً توجد وراءه سلسلة قوية من الحصون والمعازل » .

خصوصيتان : الطبقة السائدة في روسيا لا تركز على مجتمع مدني متطور ، فلا هيمنة لها فيه . لم تستطع هذه الطبقة نشر هيمنتها الايديولوجية لتخلف وسائلها ولامتداد امبراطوريتها . كان جهاز السيطرة السياسية أوسع قطاع في البنى الفوقية ، لذلك كان الصراع يدور حول جهاز الدولة . وكان الاستيلاء عليه ، مباشرة ، أمراً ممكناً ثم ضامناً لفرض السلطة الجديدة .

يختلف الامر عن ذلك في الغرب : تركز الدولة فيه على مجتمع مدني واسع ومعقد ، تتنوع فيه المؤسسات ووسائل الهيمنة الايديولوجية . عمل الدولة كبير في المجتمع المدني ، ولا ينحصر في « المجتمع السياسي » أو في فرض سلطة مادية قانونية الا في ازمة عفوية لم تعد تسيطر فيها الدولة على مجتمعها المدني ، فتلجأ الى وسائل اكراهية مباشرة ، للمحافظة على سلطتها . الصراع قائم ، اذا ، لتجريد الدولة من قيادة المجتمع المدني .

« ان الحزم الذي كان مباشراً في روسيا ، وكان يدفع الجماهير ، في الشارع ، الى اللهب الثوري تعقده ، من اوروبا الوسطى والغربية ، كل البنى الفوقية السياسية التي خلقها فيها اكبر تطور للرأسمالية . وهذا يسبب عملاً جماهيرياً اكثر بطناً وحزناً ويتطلب ، بالتالي ، من الاحزاب الثورية استراتيجية وتكتيكاً اكثر تعقداً واطول زمناً » .

ويطوف المثقف - من كل هذا - على حقيقته : كما هو في الواقع : مسؤول عن هياغة ايديولوجيا الطبقات وعن نشرها وتسويغها كروية للعالم . قد لا يعي ذلك . هذه

الطاهر إليب

لمسألة ثانية . المثقف صلة ربط بين البنية والبنى الفوقية . هو غير مستقل - ولو قال - ولا تكون الفئة المنتمي إليها طبقة . أما من بدا « دون رابطة عضوية فان أهميته لا يساويها ضالة الا الايديولوجيا التي ينتجها » . ويختلف المثقفون دوراً وتراتباً ، حسب درجة الانتماء الى طبقة صاعدة (مثقف عضوي) او الى طبقة زالت او في طريقها الى الزوال (مثقف تقليدي) ، كما تختلف الطبقات قدرة على خلق مثقفها المرتبطين بمصيرها .

هذا الدور مسلوب في النصوص الماركسية . وقد ساهمت في السلب - أو الثلب - اتجاهات عمالية عند المثقفين أنفسهم : عقدة ، كما ساهمت في ذلك استراتيجية الحذر من سيطرتهم الايديولوجية السياسية . ميزة غرامشي أنه رد إليهم دورهم : « دون مهانة . وبالرغم من أنه عمق مسألة المثقفين في « كراسات السجن » ، فان تصنيفه لانتماءاتهم وادوارهم في « المسألة الجنوبية » يبقى أوضح تطبيق - يطول عرضه - لتماسك الكتلة التاريخية بفضل « موظفي البنى الفوقية »

استراتيجيتان : اعتمدت الثورة في روسيا الحركة والسرعة ، لكنها في الغرب لا مناص لها من اعتماد النضال الهيمني المتواصل : « ضروري ان ننتقد نقاط ضعفنا بلا رحمة وأن نتساءل ، أو لا ، لأي الاسباب خسرنا ، ومن كنا ، وأين كنا نريد الوصول ... ان السبب الرئيسي في انهزام الاحزاب الثورية الايطالية هو التالي : لم تكن لها ايديولوجيا تبلغها الى الجماهير ولم تعمق وعي المناضلين بقناعات اخلاقية ونفسية . كيف يمكن ، مع ذلك ، التعجب من أن بعض العمال قد اصبحوا فاشيين ؟ » .

في هذا توسيع لمفهوم الهيمنة بالنسبة لدكتاتورية البروليتاريا : لم يعد طاعياً فيه البعد السياسي القائم على أولوية العنف الثوري الذي عوضتها أولوية العمل الايديولوجي الثقافي في مجتمع مدني غربي معقد . اذا كان المشروع الروسي لم يكن يحتاج الى هيمنة ما قبل ثورية ، فان هيمنة البروليتاريا الغربية ليست مطروحة بالنسبة للدولة الاشتراكية عند قيامها فحسب ، بل هي مطروحة ، حاضراً ، كمقاومة ضرورية لهيمنة الطبقة الحاكمة ، هي مطروحة كهيمنة تقود قبل أن تحكم .

من هنا كان اهتمام غرامشي بالمؤسسات الثقافية وبالانتاج الفكري : فلسفة ، دين ، أدب - بما فيه الرواية البوليسية ! - لسانيات ، اجتماع ، تربية ، فن ، الخ ... وكان اهتمامه الخاص بثقافة الجماهير وبتراثها . هذه الجماهير لا تتوصل الى بلورة ثقافة عضوية مستقلة . ثقافتها خليط بين ما تتلقاه من الطبقات المسيطرة عليها

دراسات

وما يبقى لها من تراثها . وعيها لا يعبر ، بالضرورة ، عن واقعها ومصالحها ، وقد يناقض عندها الوعي العمل . لذلك لا يعول غرامشي على التناقضات ولا يترقبها ترقب من يتصورها عارية سافرة ! هو أقرب الى العمل الذي « ينظم - كضرورة تاريخية - الجماعات البشرية ويهيئ الميدان الذي فيه يتحرك الناس ويكسبون وعيا بموقعهم ، ويناضلون » .

لا يستغرب ، اذا ، ان تتبنى الشيوعية الاوروبية غرامشي ، وهي تطرح بديلا غير مألوف في تاريخ الاحزاب الشيوعية ، وأن يقوم هذا البديل على خصوصية « الاشتراكية الديمقراطية » في البلدان الاوروبية . لا يستغرب ، كذلك ، أن تلتفت الى غرامشي أجيال جديدة لم تتوصل الى فهم اسباب عجزها عن فهم الواقع بعد أن مرّت بوهم الثورة الرابضة . كانت الايديولوجيا قد أصبحت عندها نفياً للتحليل وللجهد الفكري ، وبالتالي تسطيحا للممارسة السياسية .

ومهما يكن ، فالخطأ ان « يمشق » غرامشي . ان يرتكب الخطأ الذي لم يرتكبه غرامشي . هذا هدف اللاحاح على خصوصية غرامشي . غرامشي درس : فكرا وممارسة . قد يفيد كمصدر احياء بما تعودت رؤانا وتحاليلنا الناسخة اهماله من أبعاد واقعنا العربي . قد يوحى بتساؤلات جديدة حول اسباب عجزنا عن تغيير هذا الواقع . هذه التساؤلات ليست بمقدور « الاصداء » ولا بمقدور محترفي « نقد سياسي حقير ، يومي ، يهاجم المجموعات الصغيرة الحاكمة والشخصيات التي لها مسؤولية السلطة المباشرة » ، حسب تعبير غرامشي ... الداعي الى تعميق الفكر الثوري .

ماهية الكتابة

رولان بارت

نقلها الى العربية :

محمد برادة

مدخل

واشكالياتها ، ويلاص بعض الاجوبية عن السؤال الاساسي الذي تجمعت ملامحه عبر تساؤلات فلويسير ، ومالارميه ، ويروست ، ومالرو ، وسارتر . سؤال : ما هو الادب ؟ انه السؤال المميز للمائة سنة الاخيرة من حياة الادب الفرنسي كما لاحظ بارت : « طوال عدة قرون ، لم يكن كتابنا يتخيلون ان من الممكن اعتبار الادب بمثابة لغة خاضعة ، مثل اية لغة أخرى للتمييز المنطقي : فالادب لم يكن قط يفكر في ذاته (..) ، ولم يكن يقسم ذاته الى موضوع ناظر ومنظور في آن واحد . باختصار ، كان الادب يتكلم ، لكنه لم يكن بكلم نفسه .. »

ان بارت ، في تحديده لاشكالية الكتابة ، لا يتردد في أن يتحيز للمبدعين انه اقرب ما يكون الى مارسيل بروسر « ضد سانت بوف » ، واكثر تعاطفا مع البير كامو من سارتر رغم تأثير هذا الاخير عليه ، ورغم انه كان يطمح في هذه المحاولة الاولى ، الى تحقيق نوع من الزواج بين السارترية والماركسية .. ينطلق بارت ، على عكس سارتر ، من داخل مشكلة الكتابة الأدبية ، من عناصرها الاولى : اللغة ، الاسلوب ، الاشكال ، المضامين ، التيمات .. ويكون القرن التاسع عشر هو المستودع الذي يستمد منه امثلة للتدليل على فرضياته وتنظيراته . القرن التاسع عشر بالذات ،

عندما نشر رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥ - ١٩٨٠) كتابه الصغير « درجة الصفر للكتابة » سنة ١٩٥٢ ، كانت الساحة الادبية بفرنسا مشدودة الى صوت جان بول سارتر الكاسح ، والى مجموعة مجلة « الأزمنة الحديثة » الباحثة عن افق يتجاوز المثالية الليبرالية المتعثرة ، والماركسية المغيبة وراء الممارسات الستالينية ..

لقى بارت ، بصوته الخافت ، بحساسيته المتوارية خلف شخصيته الهائنة الراصدة ، النكية ، ملاحظاته العميقة عن الكتابة والادب واللغة والاسلوب وهو منرك بانها البذرة التي ستقلب التربة ، وتستحصد ما تراكم من تنظيرات ونصوص لتوجهها صوب افق النقد الجديد المتعدد المحاور والروافد : الرواية الجديدة ، مسرح اللامعقول ، مجموعة « تل كل » الدراسات البنوية ، ابحاث التحليل النفساني ، القراءات الجديدة لراسيس ، والمركز لوصاد ، وبريشست وستاندال ورامبو ، ويروست ..

والصفحات المكثفة (هل اقول الملعنة ؟) لكتاب « درجة الصفر للكتابة » ، هي نتيجة دراسة وتأمل عميقين في التراث الادبي الفرنسي وفي التاريخ والفلسفة والايثولوجيا . هو خلاصة لبحاث لا يحيلنا بارت على تفاصيلها وفرضياتها ، بل يقدم لنا ما ترتب لديه من تصورات جديدة عن الكتابة

دراسات

دائما تكون اللغة هي العنصر البنيي المحدد لابعاد النص ولستراتيجيته .. لكنها ، مثل الاسلوب ، تظل معطى سابقا على مشروع الكاتب : اللغة معطى اجتماعي (توجد قبل ولادة من سيكتب بها) ، والاسلوب معطى ذاتي ملتصق بميثولوجيا الفرد (طفولته ، عقده ، نكرياته ، استيهاماته ، تعبيراته الجسدية ..) .. من ثم تغدو الكتابة هي مجال الاختيار ، هي العنصر المحدد لموقف الكاتب من الآخرين ومن التاريخ ، ومن انواع الكتابات المتعددة ، تكون : الكتابة – الوعي ، الكتابة – الرهان ، الكتابة – التضامن ...

هكذا تصبح الكتابة مفهوما اجرائيا عند بارت ، مفهوما يختلف عن المضمون وعن الشكل : يشملهما ، لا يفرق بينهما .

وبهوء يتقلنا بارت ، سينقلنا بعد كتابة الاول هذا ، الى الكتابة عن الكتابة : اللغة – الموضوع ، وما وراء اللغة . النصوص ونقد النصوص .. وتبدأ الاسئلة الجوهرية التي تحيل الابنية المتراسة ، والتصورات المطمئنة اليقينية الى متاهات مضية تنبش الاغلفة الظاهرة بحثا عن الجديد المقلق التحدي الثاوي في الاعماق ..

لكن بارت واع ، منذ البداية ، بمزالق الارضية التي يقف فوقها : فاذا كان يطمح الى الاسهام في بلورة « العلم الادبي » ضمن المناخ المعرفي الجديد للخمسينات والمتأثر باللسانيات والسميانيات ، فانه لا ينسى ان عمق المشكلة ليس هو تحديد اطار لنظرية العلم الادبي ، بل تحديد « لغة العلم الادبي » : ما هي العلاقة بين اللغة الواصفة (لغة النقد ، ما وراء اللغة) واللغة الموصوفة (لغة الكتابة ، اللغة – الموضوع) ؟

سينتهي الى الاجابة بأن « العلم الادبي هو الادب » ، اي انه سيهاجر من منطقة لغة النقد التي انطلق منها الى متاهات الكتابة ، الى اللغة الملتبسة بطبيعتها ، الملتصقة بالشهوة والرغائب : « متعة النص » :

« على ان المتعة ليست عنصرا ضمن النص ، وليست راسبا سانجا : انها لا ترتبط بمنطق للفهم

لانه القرن الذي تفجرت فيه « وحدة » الكتابة وتعددت الاشكال والاساليب . لماذا ؟ هنا يلجأ الى التاريخ والايديولوجيا ليفسر ويصنف ، وليجعل من العلاقة بين الكتابة والتاريخ علاقة ضرورة وحرية : « باعتبار الكتابة حرية ، فانها ليست سوى لحظة ، لكن هذه اللحظة هي من بين اكثر لحظات التاريخ وضوحا ، ما دام التاريخ هو ، دائما وقبل كل شيء ، اختيار وحدود لهذا الاختيار ... »

يمكن ، انطلاقا من هذا الفهم العميق ، ان نفترض مع بارت ، وجود استقلالية نسبية لتاريخ الكتابة وللأشكال ، وأن نكتب عن « الأزمنة » الخاصة بالأشكال ، لكن بدون ان نغفل المسؤولية التاريخية للأشكال . وهذا هو مشروع بارت في كتابه « درجة الصفر للكتابة » : أنه يستخرج من خلال رصد انماط الكتابات طوال مائة سنة (١٨٥٠ – ١٩٥٠) انماطا اربعة تصبح لديه ، مصطلحات اجرائية عند تحليل الادب :

– الكتابة باعتبارها موضوعا لنظرة (عند شاتوبريان)

– الكتابة باعتبارها موضوعا لصنع (فلوير والفلويرية)

– الكتابة باعتبارها موضوعا للقتل (حلم الشاعر مالارمي)

– الكتابة باعتبارها موضوعا للغياب ، وهي التي يسميها ايضا الكتابة البيضاء او درجة الصفر للكتابة ، او الكتابة بلا أسلوب ، خاصة عند كامو ، وبلانشو ، او في محاولة « كينو » تأسيس كتابة المتحدث به ،

هذا التمييز للكتابة الذي استخلصه بارت ، لا يفترض خطأ تطوريا متصاعدا في الزمن ، بل انه يلح على مفهوم – نواة ، هو المحدد لأدب الكاتب ، وهو الذي يصلح ان يكون خطا يسلكه الكتاب والشعراء على اختلاف عصورهم :

« ليس هناك ادب بدون اخلاق للغة » .
اللغة – الجوهر ، اللغة – المعرفة ، اللغة – التشخيص ، اللغة – الاشارة ، اللغة – التواصل

عليه الاستمرار في استعمال هذه اللغة البائنة والمنفلقة بسبب النمو الواسع لجميع هؤلاء الذين لا يتكلمونها . هناك ، انن مازق للكتابة وهو مازق المجتمع نفسه ، وكتاب اليوم يستشعرونه : فبالنسبة لهم ، يكون البحث عن « لا أسلوب » او عن اسلوب شفهي ، او عن درجة صفر أو درجة متحدث بها في الكتابة ، هو اجمالا ، استباق لحالة يكون المجتمع فيها متجانسا كل التجانس . ومعظم الكتاب يدركون بأنه لا يمكن ان تكون هناك لغة كونية بدون ان تكون هناك كونية ملموسة ، ليست صوفية ولا اسمية ، للعالم المدني .

ورغم هذا المازق ، فان الكتابة معين لا ينضب لاننا كما قال بارت في نهاية سيرته الذاتية الجميلة : « نكتب بشهوتنا ، وانا لا انتهي من الاشتاء » .

م . ب

والاحساس ، بل هي حيدان (une derive) .. شيء يكون ثوريا ولا اجتماعيا في آن ، ولا يمكن ان تتبناه جماعة او عقلية او لغة فربية .. « شيء » « محايد » ؟ واضح جدا . ان متعة النص مثيرة للفضيحة : ليس لانها مضادة للاخلاق بل لانها متعة لا نموذجية ..

هل اكون مغاليا ، اذا قلت بأن بارت الذي بدأ ناقدا وانتهى كاتباً والذي كان يختار « الواضح » ليعيد له غموضه ويكشف ما أريد اخفاؤه قد نجح في ان يضعنا دائما امام الاسئلة الكلية حتى عندما يحاور المهمل من الاشياء ، الحيدان المندرج في ثنائيا الموج ؟

لكنه قبل ان ينزح الى اصقاع الكتابة ، كان مدركا لمازقيتها ، وهذا ما أشار اليه في الفصل الاخير من « درجة الصفر للكتابة » قائلا :

« عينا يبدع الكاتب لغة حرة ، اذ سرعان ما تعاد اليه مصنعة لان الترف لا يكون بريئا قط ، وسيحتم

معلوم* ان اللغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما . معنى ذلك ، ان اللغة مثل طبيعة تمر جميعها عبر كلام الكاتب بدون ان تعطيه ، مع ذلك ، اي شكل وبدون حتى ان تغذيه : انها بمثابة دائرة مجردة من الحقائق ، وخارجها فقط تبدأ تترسب كثافة فعل متوحد . ان اللغة تنطوي على كل الابداع الاببي تقريبا كما السماء والارض والتفاوتهما يرسمان للانسان مسكنا مألوفاً . انها ليست زائداً من المواد بقدر ما هي افق* ، اي انها حد ومحطة في آن . وبكلمة واحدة ، اللغة هي المدى المطمئن لاقتصاد ما . والكاتب لا يغترف منها شيئا البتة : لان اللغة بالنسبة له هي بمثابة خط قد يشير تجاوزه الى فوق طبيعة اللغة . انها مجال لفعل وتحديد لممكن وانتظار له . ليست اللغة مجال التزام اجتماعي ، بل مجرد انعكاس بدون اختيار ، وملكية مشاع للناس لا للكتاب . انها تظل خارج العنصر الطقوسي للأدب ، ومن ثم فهي شيء اجتماعي بالتحديد وليس بالاختيار . لا أحد يستطيع بدون تكلف ، أن يدرج حريته ككاتب داخل كثافة اللغة لأن عبرها ينتصب التاريخ كليا ، تاما وموحدا على شاكلة طبيعة . كذلك فان اللغة بالنسبة للكاتب ، ما هي الا افق انساني يقيم على البعد

* فصل من كتاب « درجة الصفر للكتابة » للناقد الفرنسي رولان بارت ستصدر ترجمته قريبا .

دراسات

الفة ما ، وان كانت كلها سلبية : فالقول بأن كامو ، وكينو ، يتحدثان نفس اللغة ، لا يعدو ان يكون افتراضا ، بواسطة عملية مغايرة لجميع اللغات العتيقة والمستقبلية التي لا يتكلمان بها . ذلك ان لغة الكاتب ، معلقة بين أشكال مندثرة واخرى مجهولة ، هي حد اقصى أكثر مما هي اعتماد دائم . انها المكان الهندسي لكل ما لا يستطيع ان يقوله بدون ان يخسر - مثل اروفينوس العائد - الدلالة المستقرة لخطوته والاشارة الاساسية المعبرة عن الفقه الاجتماعية .

اللغة ، اذن نون الادب ، والاسلوب يكاد يكون أبعد منه : فهو صور ودفق ، وقاموس تولد من جسم الكاتب وماضيه ثم تصوير ، شيئا فشيئا ، الآليات نفسها لفنه . هكذا تتكون تحت اسم أسلوب ، لغة مكتفية بذاتها لا تغوص الا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب ، تغوص في تلك الفيزيكا السفلى للكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والاشياء وحيث تستقر نهائيا التيمات ^(١) اللفظية لوجوده . ومهما بلغ الاسلوب من تهذيب ولطافة ، فانه ينطوي دائما على شيء من الخشونة : انه شكل بدون مقصد ، ونتاج اندفاع لا نتاج نية ، انه اشبه ما يكون ببعد عمودي ومتوحد للفكر . وتكون ارجاعاته على مستوى بيولوجي او تكون لها علاقة بالماضي ، وليس بالتاريخ : فالاسلوب هو « شيء » الكاتب ، هو روعته وسجنه ، انه عزلته . ولأن الاسلوب غير مبال بالمجتمع وان كان شفافا تجاهه ، ولأنه مسعى مغلق للشخص ، فانه لا يكون قط نتاج اختيار او تفكير في الادب . انه الجانب الخصوصي في الطقوسي ، ينبثق من الاعماق الميثولوجية للكاتب وينتشر خارج مسؤوليته . الاسلوب صوت مزخرف يزين لحما مجهولا وسريا . انه يعمل على شاكلة « ضرورة » ، وكأنها الاسلوب ، في غمرة هذه الاندفاع الزهرية ، ما هو الا نهاية تحول اعمى وعنيد انطلق من لغة تحتية تقوم عند الحد الفاصل بين اللحم والعالم ، والاسلوب ظاهرة وراثية بمعنى الكلمة ، فهو تحويل لمزاج . كذلك فان تلميحات الاسلوب موزعة عمقيا بينما يتوفر الكلام على بنية افقية ، وتكون اسراره على نفس خط كلماته وما تخفيه اللغة تكشفه الديمومة نفسها لاستمرار الكلام . وفي هذا الاخير يكون كل شيء مهدي وموجها لاستعمال مباشر ويكون الفعل

(١) تيمة : theme تعني في العمل الادبي ، الفكرة المتكررة باستمرار بما يشبه اللازمة ، او الفكرة الاساسية (اطروحة ، صورة وسواسية) او الشكل الجوهرى (شكل مبين) ، وفي الفقرة تكون التيمة هي الموضوع المعالج من خلال ارجاعات لعالم مشترك في الخطاب الادبي ، (انظر قاموس الطرائق الادبية (gradus) لبرنارد نوبيريز ، سلسلة (١٨ / ١) ، ١٩٨٠ ، باريس) .

والصمت وحركاتهما متجهين بسرعة نحو معنى مزال : انه نقل بدون مخر ولا تأخير . على عكس ذلك ، ليس للاسلوب سوى بعد عمودي ، يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ، يكون كثافته انطلاقا من تجربة معينة للمادة . ان الاسلوب ما هو الا استعارة ، اي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب (يجب ان نتذكر بأن البنية هي مستودع ديمومة ما) . والاسلوب هو دائما سر ، الا ان المنحدر الصامت لمرجعه لا يعود الى الطبيعة المتحركة والتأجيلية باستمرار للغة، ان سره هو ذكرى مغلقة داخل جسد الكاتب ، والفضيلة التلميحية للاسلوب ليست ظاهرة سرعة كما هو الشأن في الكلام حيث ما لا يقال يظل مع ذلك نائبا يعوض اللغة ، بل هي ظاهرة كثافة لان ما ينتصب مستقيما وعميقا تحت الاسلوب ، مجموعا بقسوة او بحنان في صوره ، هو شذرات واقع غريب تماما عن اللغة . ومعجزة هذا التحويل تجعل من الاسلوب نوعا من العملية فوق – ادبية تحمل الانسان الى عتبة القوة والسحر . ان الاسلوب بأصله البيولوجي ، يتموضع خارج الفن ، اي خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع . يمكننا ان ، ان نتخيل كتابا يؤثرون امان الفن على عزلة الاسلوب . ونموذج الكاتب بدون اسلوب هو « أندريه جيد » الذي تستغل طريقته الصناعية المتعة الحديثة لاخلاقية كلاسيكية معينة، مثلما ان « سان سانس » (٢) اعاد ما فعله « باخ » او مثل تقليد بولانك (٣) لشوبيرت . وفي مقابل ذلك ، يكون الشعر الحديث – شعر هيجو او رامبو او شار – مشبعا بالاسلوب ، ولا يكون فنا الا من خلال ارجاعه لنية الشعر . ان سلطة الاسلوب ، اي الصلة الحرة تماما للغة ولقرينها من اللحم ، هي التي تفرض الكاتب باعتباره طراوة فوق التاريخ .

ان افق اللغة وعمودية الاسلوب ، يرسمان للكاتب طبيعة ما لانه لا يختار أيهما منهما . اللغة تعمل وكأنها سلبية ، كأنها الحد البدئي للممكن ، اما الاسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته . هناك يجد الفة التاريخ ، وهنا (في الاسلوب) يلتقي الفة ماضيه الخاص . ويتعلق الامر في الحالتين بطبيعة ، اي بتومئة مألوفة حيث الطاقة لها طابع اجرائي فقط تستخدم نفسها هنا للاحصاء ، وهناك للتحويل ، لكنها لا تتولى ابدا اصدار حكم او التدليل على اختيار .

(٢) سان سانس : موسيقى فرنسي (١٨٣٥ – ١٩٢١) كان متأثرا بجان سييستيان باخ .

(٣) فرانسيس بولانك : (١٨٩٩ – ١٩٦٣) مؤلف موسيقى فرنسي ، كان منتسبا الى مجموعة الستة التي احد اعضائها الشاعر جان كوكتو ، تأثر في مطلع حياته بشوبيرت وشوبيرت ، وموزار .

دراسات

غير أن كل شكل هو ايضا قيمة ، لذلك يوجد بين اللغة والاسلوب مكان لواقع شكلي آخر : هو الكتابة . وفي اي شكل أبدي هناك الاختيار العام لنبرة ، وأخلاقية اذا شئنا ، وهنا بالذات يتفرد الكاتب بوضوح لانه هنا ، يلتزم . ان اللغة والاسلوب معطيان سابقان على كل اشكالية للغة الخاصة وهما نتاج طبيعي للزمن وللشخص البيولوجي ، لكن هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة الا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الاسلوب . تقوم هناك حيث المستمر يكتب ، مجموعا ومنغلقا اولاد داخل طبيعة لسانية بريئة تماما ، ثم يحول اخيرا الى اشارة كلية ، والى اختيار سلوك انساني ، وتأكيد خير معين ، ملزما بذلك الكاتب تجاه وضوح سعادة او شقاء ما وتوصيلهما ، ورباطا شكل كلامه العادي والمتفرد في آن ، بالتاريخ الواسع للآخرين . اللغة والاسلوب قوتان عمياوان ، والكتابة فعل للتضامن التاريخي . اللغة والاسلوب شيئان ، والكتابة وظيفة : انها العلاقة بين الابداع والمجتمع انها اللغة الابدائية وقد حولها المقصد الاجتماعي ، وهي ايضا الشكل المقبوض عليه في نيته الانسانية ، والموصول نتيجة لذلك بأزمات التاريخ الكبرى . نسوق مثلا لكوضيح هذا التعريف ، الكاتبان ميريبي وفينيلون (٤) تفصل بينهما ظواهر من اللغة وحوادث للاسلوب ، ومع ذلك فانهما يطبقان لغة محملة بالقصدية نفسها ويرجعان الى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون ويقبلان ذات المواضيع ويثيران نفس ربود الفعل عن التركيب الفني ، ويستخدمان بنفس الاشارات ، وعلى مسافة قرن ونصف ، أداة واحدة ، وان تغيرت بلا شك في مظهرها فانها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها : باختصار ، ان لهما نفس الكتابة .

على العكس من ذلك نجد كتابا ، يكانون ان يكونوا متعاصرين : ميريبي ولوتريامان ، مالارمييه وسلين ، جيد وكينو ، كلوديل وكامو ، تحدثوا أو يتحدثون بنفس الحالة التاريخية للغتنا ، ويستعملون كتابات عميقة الاختلاف كل شيء يفرق بينهم : النبرة والدفق والغاية والاخلاق ، وطبيعية كلامهم ، بحيث ان العشيرة التي ينتمون اليها في اللغة والعصر تبدو محدودة التأثير امام الكتابات المتعارضة والمحددة جيدا بالتعارض نفسه القائم بينهم .

هذه الكتابات متغايرة ، في الواقع ، الا انها قابلة للمقارنة لانها ناتجة عن حركة

(٤) فينيلون ، صاحب كتاب ، « تيليماك » كاتب فرنسي من القرن السابع عشر (١٦٥١ - ١٧١٥) ، وبروسير ميريبي روائي وقصاص فرنسي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٥ - ١٨٧٠) .

رولان بارت

متمائلة ، هي تفكير الكاتب في الاستعمال الاجتماعي لشكله وفي الاختيار الذي يتحمل عواقبه . الكتابة ، إذن ، بوضعها في صميم الاشكالية الادبية التي لا تبدأ الا معها ، هي ، اساسا ، اخلاق الشكل ؛ هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب ان يوضع داخله « طبيعة » لغته . لكن هذا المجال الاجتماعي ليس بأي حال مجال استهلاك فعلي . فالامر لا يتعلق ، عند الكاتب ، بأن يختار الفئة الاجتماعية التي يكتب لها : انه يعرف جيدا ان ما يكتبه هو دائما لنفس المجتمع ، الا اذا كان يؤمل في قيام ثورة . اختياره هو اختيار واعي ، وليس اختيارا لفعالية . وكتابته هي طريقة للتفكير في الابد وليست طريقة لنشره . او بتعبير افضل : لما كان الكاتب لا يستطيع تغيير شيء في المعطيات الموضوعية للاستهلاك الادبي (فهذه المعطيات التاريخية المحض تخرج عن ارادته حتى لو كان واعيا بها) ، فانه ينقل اراديا ضرورة لغة حرة الى مصادر هذه اللغة وليس الى مآل استهلاكها . كذلك ، فان الكتابة حقيقة ملتبسة : من جهة ، تولد ، بلا جدال ، من مجابهة الكاتب لمجتمعه ، ومن جهة ثانية ، تحمل الكتابة الكاتب من هذه الغاية الاجتماعية الى المنابع الادائية لإبداعه فيما يشبه نقلة مأوساوية . ولما كان التاريخ عاجزا عن ان يقدم للكاتب لغة مستهلكة بحرية ، فانه يقترح عليه لزوم لغة منتجة بحرية .

هكذا فان اختيار كتابة وتحمل مسؤوليتها يحددان حرية، الا ان هذه الحرية ليست لها الحدود نفسها حسب مختلف لحظات التاريخ . ليس باستطاعة الكاتب ان يختار كتابته وسط نوع من المستودع اللازمي للاشكال الادبية . ذلك ان الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب معين تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد : فهناك تاريخ الكتابة لكنه تاريخ مزدوج : ففي اللحظة ذاتها التي يقترح فيها التاريخ العام - او يفرض - اشكالية جديدة للغة الادبية ، تظل الكتابة ممثلة بذكري استعمالاتها السابقة ، لان اللغة لا تكون قط بريئة : فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة . والكتابة ، تدقيقا ، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكري ، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة والتي ليست حرية الا في اشارة الاختيار لكنها لم تعد كذلك في ديمومتها . استطيع اليوم ، ولا شك ، ان اختر لنفسي هذه الكتابة او تلك ، وأن أؤكد بهذه الاشارة حريتي ، وان انزع الى طراوة او الى تقليد . لكنني لم أعد استطيع ، منذ ذاك ، ان انشر كتابتي في ديمومة ما بدون ان اصير ، شيئا فشيئا ، سجين كلمات الغير ، بل وسجين كلماتي الخاصة . ان وضاما عنيدا متبقيا من جميع الكتابات السابقة ومن ماضي كتابتي نفسها ، يغطي الصوت الحاضر لكلماتي ، وكل اثر مكتوب يترسب وكأنه عنصر

دراسات

كيماوي شفاف قبل كل شيء بريء ومحايـد تظهر الديمومة البسيطة داخله ، تدريجيا ماضيا بأكمله ظل معلقا ، وكتابة مرموزة تغدو مكثفة اكثر فأكثر .

باعتبار الكتابة حرية ، فانها ليست سوى لحظة لكن هذه اللحظة هي من بين اوضح لحظات التاريخ ما دام التاريخ هو ، دائما وقبل كل شيء ، اختيار « وحدود » لهذا الاختيار . ولان الكتابة تنحدر من اشارة دلالية للكاتب ، فانها تلامس التاريخ اكثر من اي عنصر آخر مكون للادب . وان وحدة الكتابة الكلاسيكية المتجانسة طوال عدة قرون ، وتعددية الكتابات الحديثة المتكاثرة منذ مائة سنة الى درجة بلوغ حدود الظاهرة الادبية نفسها ، هذا النوع من انفجار الكتابة الفرنسية يتطابق جيدا مع ازمة كبيرة للتاريخ الشامل ، ازمة تظهر بطريقة أكثر غموضا في التاريخ الأدبي بمعناه الخاص .

ان ما يفصل فكر « بلزاك » عن فكر « فلووير » ، هو تنوع داخل المدرسة الادبية ، وما يعارض بين كتاباتهما هو قطعية جوهرية ، ^(٥) وذلك في اللحظة ذاتها التي تلقي فيها بنيتان اقتصاديتان وتؤديان، عند تمفصلهما الى تغييرات حاسمة في العقلية والوعي .

(٥) سيعود « بارت » الى توضيح هذه النقطة بتفصيل في فصل « انتصار الكتابة البورجوازية وتمزقها » ، مبينا الـامتـزاز الذي تعرضت له الايديولوجيا البورجوازية حوالي سنة ١٨٥٠ ، مما ادى الى تكاثر انواع الكتابة وتباينها ، حيث عوضت قيمة الاستعمال للكتابة (كما عند بلزاك) بقيمة العمل عند فلووير . وبالنسبة لهذا التحول تقدم لنا رسائل فلووير الى اصدقائه وصديقاته ، صورة نقيضة عن هموم الصنعة والاسلوب وعن الجهد غير المعتاد ، الذي كان يبذله في كتابة بعض رواياته . انظر مختارات جيدة من هذه الرسائل في كتاب : (Préface a la vie d'écrivain, ed. seuil,)

الثنائية العرفانية الشكل والمضمون في الإبداع المعاصر

سليم الصايغ

تنطلق هذه القراءة لأحدى المسائل الفنية ، في الأبداع المعاصر ، من منطلقات ، عرفها كل من التراث العربي قديما ، والفكر المعاصر حديثا ، تحت عنوان « العرفان » .

وما يشجع على مثل هذه الخطوة ، بالرغم من التباعد الظاهري بين العرفانية ، والمسائل الفنية ، هو ان العرفانية ، كمبدأ وموقف ، قرأت بدورها الكثير من الظواهر الوجودية والانسانية قراءة موحدة . فهي في الوقت الذي تؤكد فيه بان الحق واحد ، تعترف بإمكانية تعدد هذا الواحد في صور مختلفة ، قارئة الانسان والوجود في مختلف مظاهرهما ، كتجل لهذا الحق الواحد .

الانتصار للشكل ، في القيم الفنية ، وفي النتاج الإبداعي المعاصر ، أدى ، معا ، الى الثورية التي عرف بها الابداع الحديث ، والى تراجع ، او سقوط ، يعلو اكثر من صوت للاثارة والمجانية العبثية الناتجة عن الفوضى .

إننا مرة جديدة أمام الثنائية ، في واحدة من تجلياتها الحديثة ، هذه الثنائية التي يمكن لنا ، ان نقرأ في تجلياتها السابقة ، نمو الحضارات المتعاقبة ، وتطورها ، من السامية الاولى ، حتى ايامنا الراهنة ، بدءاً من ثنائية الغيب والوجود ، الموت والخلود ، الخير والشر ، الروح والجسد ، الباطن والظاهر ، الحقيقة والشرعية ، الحق والخلق ، الرب والمربوب ، القديم والمحدث ، الشرق والغرب ، المضمون والشكل .

إلا ان الثنائية كمبدأ ، وكظاهرة ، ليست المشكلة او ليست موضع الخطأ ، بقدر ما تبدو كيفية إقامة العلاقة بين قطبيها ، او بين طرفيها ، هي المشكلة او موضع

دراسات

الخلل ، الذي ادى في الماضي ، الى الانغلاق ، ومن ثم الى الانكسار ، والذي يؤدي بدوره الى هذا القلق الذي يحاصر حاليا ، الحياة الثقافية ، والابداعية ، بشكل عام .

فحين اقيمت علاقة متينة بين قطبي الغيب والوجود ، الموت والخلود ، انتجت السامية ، وما عاصرها من شعوب حضارة عالية ، وقدمت في الوقت نفسه شهادات عميقة ما تزال آثارها ، وفعلها مستمرين الى الآن .

وحين اقيمت العلاقة العشقية التوحيدية ، بين الخير والشر ، الروح والجسد ، الباطن والظاهر ، الحق والخلق إستقامت الاديان الثلاثة واستقامت حضارة ما نزال الى الان ، ندور في افلاكها .

فهي ، كما تقول العرفانية ، ثنائية من جهة ، احادية من جهة ثانية . وهي ثنائية في قصد الواحد مرة ، وهي واحدة في صورتين مرة ثانية ، وهي وحدة من وجهة ، وكثرة من وجهة ثانية . وبالتالي ، فهي ليست المشكلة القديمة ولا الحديثة ، بل الشهادة على الحقيقة الواحدة المتعددة التجليات ، والصيغة التي يمكن عبرها الوصول الى الابرار الأعم .

الانتصار للشكل ، لنقل : الالتفات إليه ، والانتباه له ، والوقوف امامه كعلامة الابداع الاولى ، كما اشارت الى ذلك القيم الفنية الحديثة كان بمثابة اليقظة الكبرى المثيرة او كان بمثابة الوعي الجديد . فالشكل في صورة تجليه وفي حضوره وإيقاعه وصياغته ونظاميته ، هو من وجهة نظر ، او من زاوية اقتراب ما : المضمون الشعري ، او هو الشعر او الفن .

فأولى علامات القيم الحديثة ، انها حررت الشكل من الشرطية ، التي باتت تتحكم به في شتى المظاهر الحضارية ، وبالتالي فان جوهر هذه القيمة ، كونها حررت الشكل من ثباته الأحادي ، ومنحته امكانية التعدد .

ان ينادي الشاعر الحديث ، او الفنان الحديث : بان لكل قصيدة شكلها الخاص بها ، ولكل لوحة شكلها الخاص بها ، هي مناداة محرره أصغت ، وانتبهت ، الى الروح الكامنة في الشكل ، وان لهذه الروح صفات السطوع والانطفاء ، البسط والانقباض ، وان لها خصائص التحول والحركة .

من جهة ثانية ، تتضمن هذه المناداة ، حسا بالانتهائية وبالتالي التفاتا الى

الزمان ، فحين يتكرر الشكل في صورة واحدة ، يصير تاما ومن ثم مطلقا ، ويشهد على الكمال المغلق . ومن الحتمي ان يتحول الى حد ، والى حجاب لنفيه عن ذاته ، كل امكانية في التنوع ضمن الواحد .

الوحي الفني الحديث جاء ليقول ان الشكل ليس مجموعة قواعد ، او مجموعة خبرات اختصرت الى مبادئ ورموز تعرف وتفك عن طريق التعلم والاتقان . ويستدل عن طريق تطبيقها وتحقيقها على الشاعرية والابداعية لدى مطبقها ومحققها .

فبدل ، ان ينظر الى الشكل كمجموعة من القواعد اي كعام وثابت . صار ينظر اليه كمجموعة من الصفات الدالة على الخصوصية . اي صار الشكل إسما واحدا لمسمى واحد .

بهذا وقفت هذه الثورية الفنية امام مغامرة وتحد مثيرين . فهي في اعترافها الضمني باللانهائية واللامحدودية اعترفت بالمقابل وبدون ان تدري او تعي ، بالأزلية والابدية . وفي الانتباه لهذين الاعترافين : اللانهائية والأزلية . تكون هذه الثورية قد جعلت من كل نقطة وسطا بين لا محدودية البداية ، ولا محدودية النهاية . وبالتالي فكل شكل يمكن ان ينظر إليه كبداية ، كما يمكن ان ينظر اليه كنهاية ، فلكي يبقى الازل ازلا والابد ابدا ، لا بد للمسافة الفاصلة بينهما ، من ان تكون مجموعة بدايات ، ومجموعة نهايات ، لئلا يتكرر الازل مرتين فلا يكون ازلا ، ويتكرر الابد مرتين فلا يكون ابدا . او لئلا تنتفي البداية فتصبح ازلا ، او تثبت النهاية فتصبح ابدا .

يرتبط هذا الموقف الثوري من الشكل ، وتحريره من الشرطية والعمومية والثباتية بالموقف الذي رفع المبدع الفرد ، المبدع كفرد الى المرتبة الاولى من مراتب القيم الفنية الحديثة . فالتركيز بدءا من الخطوات الأولى للحدث ، انصب على الشاعر لا على الشعر ، على الرسام لا الرسم . اي كون المبدع هو المضمون الكلي الجامع ويعبر عنه هذا الشكل .

إنه تحرير آخر للمبدع الفرد من الابداعية الجماعية التي قال بها الدين او قالت بها الايديولوجيا ، كمطلقين كاملين . فالفنان لم يعد صوتا للجماعة ولا هو صوت في خدمة الكنيسة ، السلطة ، المؤسسة ، الغير .

فالمناداة التي نادت بأن لكل ابداع شكله الخاص به ، اعتراف آخر ، باستقلالية

دراسات

الفنان عن الغير اي غير وبعدم تبعيته لهذا الغير . ومن السهولة تأويل هذا الاعتراف لتذكر مقولة : « كل قائم بغيره عدم محض » وللوصول الى القول الذي يرسم المبدع الفرد كصورة تختصر الكل .

وعليه فانه من المنطق ان تتحدد البداية وتحدد النهاية بدءا من هذه الفردية وانتهاء بها . وبذلك تنتفي الشرطية والثبات ، الذي حد من سطوع الابداع وامكانية تعدده ، على حسب ما أشارت المبادئ الاساسية للثورة الفنية الحديثة .

في الشهادتين الجديتين : الشهادة للشكل ، وللمبدع الفرد . تلتقي القيم الحديثة مع القيم القديمة التي طرحتها العرفانية . في اعتبارها الوجود كتجل للحق . والانسان ككون صغير كامل ، متضمن للكون الكبير الكلي ، والمطلق . فالفهم العرفاني اعطى لكل من التجلي والتجسد شرعية الاشارة او الدلالة على الالهي او الغيبي او الخفي . المنزه وغير المشبه . فهي أجازت لنا قول « انا الحق » و « انا هو الحق والطريق والحياة » و « لا انا إلا انا » وهمست لنا من جهة ثانية بان هذه « الأنا » هي « انا » النسبي إزاء « انا » المطلق .

انها في المصطلح الحديث « انا » الشكل ، و « انا » الفرد وهي في الحالتين المرأة التي انجلت لتؤكد للألمية على الوهيتها وللخفاء على خفيته . فالغيب من وجهة النظر العرفانية ، « كنز مخفي » يعرف نفسه ويعرف عليها بواسطة الوجود الذي يقف كمرآة ازاء الغيب .

واذا جاز القول قديما « انا الحق » فان من الجائز حديثا القول بان الشكل هو المضمون او ان الشكل هو الابداع . ومن هنا حمل الانتصار للشكل ثورة ابداعية كانت بمثابة الوحي الذي وصل الانسان المعاصر بنشوة الابداع وبهجته .

إلا ان النتائج الابداعي المعاصر ، لم يمض ، بالثنائية المشار اليها في صيغة التوازن القطبي ، او المساواة الاقنومية ، ولا في صيغة الثنائية العشقية الواحدة . إلا في ما ندر .

فانتصار الشكل أدى من وجه ، الى الهزيمة والى الأزمة الابداعية التي تشعر الاكثورية بحصارها . وتأملا شاملا للعلاقة بين طرفي الثنائية عبر النتائج الابداعي المعاصر ، يكشف عن صيغ مغايرة ، جعلت من الثنائية ازدواجية سلبية ومرضية .

فالصورة البارزة والاكثر وضوحا في هذا النتاج تقيم بين طرفي الثنائية ،
 العداء ، او المفارقة ، وتجمع اذا جمعتهم ، في علاقة جنسية عاقرة . اما اذا قرأنا في
 ثنائية الشكل والمضمون : القديم والمحدث ، الشرق والغرب ، التراث والمعاصرة ،
 التخلف والتقدم ، الذات والغير ، الفرد والجماعة ، الداخل والخارج ، الذاتي
 والموضوعي ، المادي والروحي الاسم والمسمى ، تبين لنا ، ان العداء او المفارقة او
 التصادم بين الطرفين ، يسري كمبدأ وبكثمية .

أ - العداء

برز العداء بين طرفي الثنائية عندما أخذ الشكل بديلا عن المضمون . في نظرة
 اعتبرت المضمون موضوعا . بحيث لم يعد ينظر الى العمل الابداعي انطلاقا من
 موضوعه او موضوعاته ، مادام الموضوع ، حبا او موتا او حربا او ثورة ، من الامور
 شبه الازلية التي تناولها الابداع في مختلف الأزمان والأماكن وفي مختلف الحضارات
 واللغات .

وبالتالي فان القيمة الفنية تمحورت حول كيفية المعالجة ، اي تمحورت حول
 الشكل كونه طرفا يمكن عن طريق إتقانه كعالم متماسك الوصول الى الهدف او الجوهر
 الذي يحمله الحب او الموت او الثورة كموضوعات بين يدي الابداع .

اهمال المضمون والتحيز المتطرف للشكل عبر النتاج الابداعي قاد
 العلاقة بين طرفي الثنائية الى علاقة ضدية لغائية . فالمضمون المهمل اصبح طرفا يحد
 من جموح الشكل وتبلوره وبالتالي اصبح عبئا ومن ثم عبوا . ولكي تتم المعادلة كان لا
 بد من الانتصار على هذا العبء .

بذلك تنتقل من الثنائية الى الازواجية او الانفصامية . وتتحول عملية التوحيد ،
 الى عملية إستغناء وبالتالي نقع مرة جديدة في التطرف المغلق او في النظرة الأحادية التي
 جعلت من الواحد اثنين بدل ان ترى في الاثنين او في الكثرة واحدا .

من هنا فان سلما جديدا من القيم سيقف كمقياس للابداع . انه التمايز وما
 سمي بالخصوصية او بالأصالة . فعلى قدر التمايز بين الطرفين او البعد بينهما تبين
 الابداعية . فالاختلاف في الصفات هو بالضرورة علامة الاصالة او الهوية . واذا رحنا

دراسات

الى نهاية هذا المنطق ، فان طرفي الثنائية سيتحولان الى طرف هو الخير المطلق والى طرف هو الشر المطلق .

من هنا اعتبار كل الصفات النابعة من المضمون في النظرة التي اهملته واعتبرته عائقا ، صفات شعرية سلبية ، اي خطايا وسقطات . واعتبار كل الصفات الشكلية صفات شعرية إيجابية اي عطايا ونعم .

يمكن لنا الذهاب بعيدا ، في اسقاط هذه الضدية على مختلف المظاهر والعناصر الفنية وغير الفنية من سياسية واجتماعية وحضارية ، والنتيجة الحاصلة من هذا التأمل واحدة ، وهي في اختصار تعطيل العلاقة .

إلا ان الافتراض الذي قام عليه هذا العداء افتراض غير صحيح . فالشكل بدءا ونهاية هو تجل ومن غير الممكن ان يتجلى اللامعنى ، او ان يكون للعدم شكل .

انطلاقا من هذه الحقيقة ، فالنظرة التي اعتبرت المضمون او الموضوع ، موضوعا ثابتا عاما ومدركا ، نظرة مضطربة وظالمة . صحيح ان الحب حب ، والموت موت ، ولن يعطي الحب ولا الموت ، خرقة الشاعرية او الابداعية ، لكنه من جهة ثانية ليس كل حب مشابه للحب الاول او السابق او المعاصر ، وليس كل موت هو الموت المطلق . فالمضمون او الموضوع كما سمته الحداثة ، يقوم هو ايضا على الثنائية ، هي ثنائية المطلق والنسبي . فمن جهة يبدو الموت مطلقا كنتيجة حتمية لكل حياة ، إلا ان الزهرة التي تموت اليوم لا تشهد على موت الزهر ، والانسان الذي يموت الآن ، لا يعني موت الانسانية ..

وهكذا فان كانت مطلقة المضمون ، تعطينا الحق في الالتفات الى الشكل كعتبة اولى للدخول الى عالم الشعر وتعطينا الحق في الوقوف عند الكيفية كصيغة مثالية . إلا ان نسبية المضمون تغرينا من جانبها لاعادة صياغة ادراكنا وفهمنا بالعالم المحيط بنا ، او بالعالم البعيد عنا ، كما تغرينا مرة جديدة في كشف حجب اخرى لمزيد من الاستيعاب والادراك . فتكرار الحب والموت المطلقين ، هو تكرار الشهادة على خفاء المعنى اللامدرك ، وشهادة على تعددية الاقتراب من هذا المعنى وقراءته عبر مستوى آخر ووجهة نظر اخرى . على قدر استطاعتنا .

فالكيفية ، بالرغم من صلابتها في إقامة العلاقة بين طرفي الشكل والمضمون ، إلا

انها لا تصل بنا الى علاقة انصهارية اكثر انسجاما وتوازناً . فاذا شئنا الابقاء على الثنائية ، وهي باقية ، فانه من غير الجائز ان يتحرر الشكل دون تحرر المضمون . فالشرطية التي كانت تتحكم بالشكل الفني السابق ، هي شرطية نابعة من المضمون الثابت . ولا بد حين يتحرر المضمون من ثباته ان يتجلى في شكل محرر هو ايضا من ثباته لاستحالة تكرار الواحد مرتين في صورة واحدة .

وعليه فانه من غير الجائز ان تصل صيغة العلاقة بين طرفي الثنائية الى صيغة ضدية عدائية ، بحيث لا بد من ان ينتصر طرف فيها على الطرف الآخر ، ذلك ان الانتصار هنا يعني الانهزام او الفناء . فحين ينتصر الشكل او ينتصر الشرق او الحديث او الوجود او ينتصر العكس فان المنتصر نفسه هو المنهزم فوجود الواحد يدين بجوهره لوجود الآخر وفناء الواحد يعني فناء الآخر .

ب - الافتراق :

صيغة اخرى يبرزها النتاج الفني الحديث ، في العلاقة بين طرفي الثنائية ، هي صيغة الافتراق . بمعنى اعطاء لكل طرف استقلاله الذاتي وإقامة الحوار بينهما كطرفين منفصلين ساعين الى الاكتفاء كل بذاته . فالشكل عالم خاص قائم بذاته تحكمه شروط وقوانين نابعة منه ، والمضمون عالم خاص قائم بذاته ايضا تحكمه شروط وقوانين نابعة منه . وكان لا بد ان يمضي مسار هذه العلاقة في تقارب دون انصهار وتباعد دون إختفاء . فتتحول العلاقة بين الطرفين الى علاقة عرضية .

فاذا صحت مناداة الشاعر الحديث ، بان لكل قصيدة شكلها الخاص بها فانه من الصح ايضا القول بان لكل قصيدة مضمونها الخاص بها ، وبالتالي فالفهم التبسيطي لمقولة الشكل ادى الى هذه الصيغة المفارقة . حيث انقسم الجهد او السعي الابداعي الى قسمين قسم نحو الشكل وقسم نحو المضمون وانقسم النتاج الى شكل بلا مضمون ، ومضمون بلا شكل وانقسم مقياس القيم الى قسمين . بحيث اصبحت الاضافات الشكلية على الشكل عناصر الابداع والاضافات المضمونية على المضمون عناصر مشابهة . وفي هذا المسار كان لا بد ان يتحول الشكل الجديد . الشكل الذي اريد منه ان يكون بلا شرطية الى شكل مشروط وذوي قواعد ثابتة لانه تحول الى عالم مستقل متطلب الى اسس وخصائص لدعمه عوض الاسس التي كانت داعمة للثنائية الجامعة للطرفين .

دراسات

ان قراءة شاملة للننتاج الابداعي الحديث تؤكد لنا ان ثمة آلية مضى فيها الشكل المستقل كعالم قائم بذاته اوصلته الى لعب ذهني متميز من الناحية الشكلية والى عبثية مجانيه من الناحية الشعرية . فحين نلغي اللغة كونها تجل لمعنى ، وننفي عنها كل امكانية للدلالة على غيرها . تتحول اللغة الى ما يشبه الرموز والاعداد ، وننتقل معها في معناها الجديد من الصياغة والكتابة الى التركيب والرسم اي الى هندسة تتبع نظامية الهندسة ، لا الى شعر يتبع نظامية الشعر .

فالشكل كعالم مستقل . نظام يتجلى او يتجسد في صور ، تنقله من عالم التجريد الى عالم الحس ، وحين تتحول اللغة الى عناصر حسية ليتجسد فيها النظام التجريدي تجيء الجمالية الشكلية في أجلي مظاهرها كجمالية جديدة تشهد على إمكانية تعدد تجليات النظام كمطلق .

هكذا يخضع الشكل لحتمية المنطقية القائم عليها كل نظام ، وهي حتمية تشبه الى حد بعيد من الزاوية الابداعية الشرطية التي تحكم بالشكل الشعري السابق . فالشرطية السابقة والمنطقية الحديثة يدفعان بالشعر او الابداع الفني الى الاتصاف بصفات العلم ، اي الى الاتصاف بصفات غيره .

ويمضي المضمون كعالم مستقل في هذه العلاقة الاستقلالية المفارقة بين طرفي الثنائية ، الى استخدام اللغة كمجرد واسطة لترجمة الافكار والعواطف والاحاسيس ، اي نفي كل امكانية عن اللغة للدلالة على ذاتها ، عندها وبالضرورة يخضع الشعر او الابداع للفكرة الجاهزة والواضحة مسبقا . ويتصف بصفات الفكر ويتبع نظامه .

في الاستقلالين . نحصل على ثنائيات جديدة تزيد في اضطراب وقلق الثنائية الام . ففي الشكل نقف امام ثنائية التجريد والحس ، وفي المضمون نقف امام ثنائية الخيال والواقع . والجمع بين هذه الأطراف ، يصعب ان يتم عبر هذه الاستقلالية المغلقة بين الشكل والمضمون ، فاذا كانت الاستقلالية تؤكد من جهة امكانية التعدد اللانهائي ، فهي تعني من جهة ثانية حتمية الانغلاق في وجه الغير لانصرافها الكلي في تحقيق ذاتها كاستقلالية مكتفية وقائمة كعالم كامل . وبذلك بدل ان نكون امام ثنائية نقف امام كثرة متعددة فاقدة لشرعيتها .

ان فهم وادراك مقولة لكل قصيدة شكلها الخاص ، او لكل ابداع شكله الخاص به ، فهما وادراكا تبسطين ، ادى بالقيم الفنية الحديثة الى اعتبار الشعر الحديث

مجموعة قصائد او مجموعة تجارب ، نشهد في النهاية على جمالية او سلامة او صحة المنهج او سلامة وصحة التصور . انه بمعنى من المعاني انتصار الشريعة كنظام على الحقيقة كغاية او كمعنى ، وعودة الى اختفاء الجوهر الذي كانت هذه الثنائية لكي يتجلى فيها ولتكشفه او تعبر به من عالم الغيب الى عالم الشهادة ومن الخفاء الى العلن ، ومن العدم الى الوجود . ولتكونه في الوقت نفسه .

ج - الاغتصاب

العلاقة الضدية . حيث كل قطب من قطبي الثنائية عول للآخر ، والعلاقة المفارقة حيث كل قطب مستقل عن الآخر ، يؤديان الى علاقة ثالثة هي علاقة جنسية بين طرفي الثنائية عاقرة .

فاذا اخذنا بالثنائية كمبدأ كلي وكحقيقة جوهرية في عملية الابداع . نتذكر يوم اخذ قطبي الثنائية كرمزين للذكورة والانوثة في التقائهما الحبي او العشقي تتم الولادة او يتم الحق ، الكلمة المرادفة للابداع .

اما حين يتحول قطب الانوثة الى قطب عول لقطب الذكورة ، او الى قطب مستقل منفصل ، ترجع الولادة ، او يرجع الخلق الى عالم الغيب ، وعالم الخفاء .

والتقارب عند غياب الحب او غياب العشق بين الذكورة والانوثة اقترب اغتصابي بالضرورة وتنافري وسلبى . وهذا ما يتضح عبر النتائج البارزة في النتاج الابداعي وفي القيم الحديثة . فالشكل يغتصب المضمون والغرب يغتصب الشرق والجديد يغتصب القديم ، وهكذا تتحول الثنائية الى ثنائية عاقرة .

اما حين يقف قطب الشكل امام قطب المضمون كواحد يرى الى الآخر المعنى المكمل له . يتجه نحوه في جانبية معناه هو الخاص فيتحقق اولاً كذكورة او كأنوثة ، ويتحقق ثانياً . كحقيقة كلية .

انها علاقة العاشق بالمعشوق فبقدر ما يستقل الواحد عن الآخر . واحد كعاشق والآخر كمعشوق يتحد الاثنان في احادية العشق .

غياب هذه الاحادية التي تنفك فيها الثنائية لترجع واحداً . هو غياب الرؤيا التي نادت بها القيم الحديثة ، بديلاً عن النبوة او بديلاً عن الوحي الالهي . إلا ان استقلالية

دراسات

الشكل الجامعة وسعيه المتبس في الانفراد بالشهادة جعل من المضمون عرضاً كما ان استقلالية المضمون الجامعة وسعيه المتبس في الانفراد بالشاعرية جعل من الشكل مطية . وبالتالي فان الرؤيا اصبحت رؤيا اي صار الكل جزءاً والمطلق عرضاً فتعدد الشاعر نفسه اي تعدد الواحد وفي ذلك شرك في المصطلح القديم وتشئت وتناقض في المصطلح الحديث .

فحين اعطت القيم الحديثة للشكل امكانية التحرر وبالتالي التعدد ، ربطت تحرره بالرؤيا الواحدة التي يجيء الشاعر موحياً بها . فالقصد الابداعي من وراء القصيدة او العمل الفني ، يتجه في مراميه الجوهرية نحو هذه الرؤيا بالذات . اي نحو الفهم الكلي والادراك الشامل للانسان والوجود مجهولاً وواضحاً معاً . او نحو الشهادة للوحدة الخفية الحاملة للوجود السارية في مسامه المتجلية في اشكاله معاً على حد التصور العرفاني .

ولظن القيم الحديثة ان هذا الفهم الكلي لم يعد فهماً قادراً على احداث يقظة الادراك عند الانسان . اشارت الى ضرورة وحتمية تحرر الشكل من صورته القديمة نتيجة لبروز فهم كلي آخر .

الموقف الجديد من العالم ، من الانسان ، من الطبيعة . من الموت ، من الحب ، من الآخر ، هو الذي أغرى بابداع فني جديد ، وهو الذي اعطى لهذه الثورية الفنية شرعيتها لتحقيق بذلك صحة التجلي الجديد ، اذا اخذنا بمبدأ : ان الحق واحد متعدد التجليات .

وفي اللحظة التي تغيب فيها هذه الرؤيا . او في اللحظة التي يكف فيها الابداع عن ذكرها ، والشهادة لها ، تنتصر الوسيلة والطريقة والشرعية اي ينتصر الحرف على الروح فيما كان القصد يرتسم لأخذ الشرعية والحقيقة معاً للوصول الى الانسان والروح .

لنذهب بعيداً في التأويل : فشاعر حديث بلا رؤيا كنبي بلا نبوة وامام بلا امامة وكنار بلا دفء . وهو حديث بلا حداثة وشعر بلا شاعرية . وحين نؤكد مرة جديدة قول : نعم للشاعر لا للشعر نكون نقصد الرؤيا كما كنا نقصد النار والوحي والنبوة بذكرنا للدفع والكلمة والنبي .

سِير الطايغ

ان الذي يبرر لنا الاخذ بالثنائية مرة جديدة هو اعتبارها ثنائية سرابية – بمعنى انها ليست هدفا للابداع .

ففي الوقت الذي تظهر فيه كثنائية ندرك عبر تحققها كثنائية . فاذا كان ثمة شكل وثمة مضمون وثمة غيب وثمة وجود فان اقنوما ثالثا يجيء بين الاثنين كعلة ، لهذه الثنائية وكنتيجة لحوارهما وعشقهما .. العلة هي الرؤيا ، وهي المعنى وهي المعطى ، وهي الوحي والنتيجة هي القصيدة والشعر والوجود .

فالثالث هو الصفر اذا كان الشكل واحداً والمضمون اثنين . والثالث هو نقطة الوسط حين يتم إلتقاء طرفي الخط في محيط ، يستقيم كدائرة يقدر ارتباطه بنقطة الوسط . والثالث هو جانبية الالتقاء بين الذكورة والانوثة المتجلية في الخلق .

فالشكل والمضمون بقدر ما هما عنصرين بارزين او علامتين واضحتين ، هما ايضاً قشرة سرعان ما تنزع وحجاب سرعان ما يرفع ، حين يسطع نور الخفاء ، ويعلو نداء الولادة .

انها ثنائية المرأة بين الكثافة والجلاء فحين تستقيم المرأة ويحضر الوجه تلغي المرأة نفسها لتصبح هي الوجه . فحقيقة المرأة غيابها عن ذاتها وبقاؤها في الوجه كوجود واحد .

ومرة سمي الخالق خلقه امرأة وقف ازاءها ليتأمل وجهه فيها . ومنذ ذلك الحين كلما فاض الشوق لتذكر الوجه تتجه الابصار نحو الخلق نحو هذه المرأة التي نسي الخالق صورته فيها .

خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة *

يمنى العيد

في البحث عن نظام بنية الشعر

نحن اليوم ، كما أعتقد ، نملك قدراً جيداً من المواصفات التي تعرف بشعرنا العربي الحديث . في حوزتنا عدد محترم من الدراسات التي تفسر وتعلل هذه المواصفات بهدف تحديد دلالاتها وتركيزها كمفاهيم تميز هذا الشعر . من هذه المفاهيم أنكر مثلاً مفهوم الكلية^(١) للنص ومفهوم الأيقاع الداخلي . هذان المفهومان يجمع بينهما النظر إلى النص كبنية . ذلك اننا ، أكثر فأكثر ، لم يعد بإمكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه ، أو في حدود السطر أو العبارة ... بل علينا أن ننظر فيه ككل بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه يساعدنا التقاطها على مقارنة إحياءات الصورة أو إحياءات الصور الشعرية في النص : فأنا مثلاً حين أقرأ هذا البيت للمتنبي :

ومن بجسمي وحالي عنده سقم

واحر قلباه ممن قلبه شيم

أو

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

الخيال والليل والبيداء تعرفني

أستطيع أن أفهمه وأشرحه كبيت مستقل ، وإن كان فهمي يحتاج ، كي يتعمق ،

* اعتمدت لفظ « الشعر » للتعبير عن الشعر العربي السابق ولفظ « قصيدة » للتعبير عن نص شعري « حديث » على افتراض وجود الفارق أو مقومات القصيدة في النص الشعري « الحديث »

يونس العيد

الى النظر في القصيدة كلها او في ألب المتنبى كله وربما في ألب المرحلة ... أستطيع أن
أعثر على معنى مكتمل في البيت أو شبه مكتمل ، معنى يمكنني أن أتوقف عنده أو اكتفي
به .

غير أنني حين أقرأ هذه العبارة ، التي أختارها صدفة ، للشاعر بول شاوول من
ديوانه الجديد « وجه يسقط ولا يصل » .

وجه صفاته الشمع
(ثم لا يسيل ولا يصل)

فأني لا أستطيع أن أفهم دلالتها إلا في نطاق النص ككل وربما في نطاق الديوان
كله . وحين تصلني دلالتها تصلني ، لا كمعنى مكتمل بل كإحياء ينيره البعد الحجمي
المهيمن في صياغة الصورة . وأقصد بالبعد الحجمي قدرة الشاعر على أن يجعلك ترى في
الشيء أكثر من سطحه أو أن ترى عقه وانت تنظر في سطحه ، ترى الفضاء في حدوده
الأخرى ، ترى ما يجمع بين الوجه والشمع وما هو في الوقت نفسه ضده (لا يسيل
والشمع يسيل) وترى ، في صورة أخرى ما هو تنوعه وتموجه الموائم له .

بذلك ترانا مدعوين ، حين ننظر في شعرنا الحديث ، للتعامل ، بشكل ملح ، مع
فضاء النص أكثر مما مع جزئياته ، مع عالمه القائم في استقلاله في الأدب أكثر مما مع
محيطه . هذا المحيط الذي غدا في النص الحديث حضوراً يذهب أكثر فأكثر في اتجاه
الخفاء والسرية . أقول هذا وأنا أنظر إلى النص الشعري الحديث كواقع لا أتجاوزة إلى
ما هو تعليقه أو تقويمه . وأنا إذ أشير إلى هذه المفاهيم لا يعني أن أتوقف عند ما يلج به
البعض من آراء تصف هذه المفاهيم بالهجانة أو تتهمها بالتأثر بالفكر الغربي أو
الغريب ، ذلك أنني أولاً أنظر إلى صفة كونية للعلم ، وأنا ثانياً أرى إلى أهمية هذه
المفاهيم ، لا بذاتها ، بل من حيث تعاملها مع النص العربي ومن حيث قدرتها على أن
تنتج فهماً له . المفهوم أداة مستقلة وعامة ومن ثم قابلة للتخصيص في نطاق موضوعها
الذي تعمل عليه أو نعمل بها عليه .

غير أن الدراسات العربية التي تحاول تركيز بعض المفاهيم التي تميز شعرنا
الحديث ما زالت ، على قيمتها ، أقرب إلى تقديم الرأي منها إلى البحث الشامل المدقق
والذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرصد الكافي من حيث الشمولية والتنوع في اختيار
النصوص ، وإلى التحليل المنهجي .. والذي يبنّي على أساس فكري تعبيدي بحيث
يستطيع مثل هذا البحث أن يقدم معادلاً نظرياً للمواصفات ، ولما هو في حدود التلمس

دراسات

والفرضية والذي يبقى ، في حدوده هذه محتاجاً ، مهما صفا ورهف في الحس ، إلى البرهنة والعمل على النص نفسه . نحن بحاجة إلى نظرية في النقد متماسكة ومتكاملة نخول بها وفيها أن ننظر في شعرنا الحديث فنساهم في فهمه وفي تطوره وفي أن يصير الشعر الذي نطمح اليه والذي يقول ما نريد قوله .

هل يمكننا أن نطمح إلى إنتاج نظرية في النقد حديثة ؟ ربما نخول مثل هذا الطرح حين ندرجه في طموح أعم وأشمل ، في طموح يطل ثقافتنا في مختلف ميادين نشاطها ، وحين نرهن هذا الطموح بعمل جماعي شأن كل عمل علمي مهما اختلف مجال بحثه . العمل العلمي غداً امرأ ضرورياً وهو يحتاج لأن تتوفر له مراكز الابحاث والتفرغ فتوظف له الجهود المتضاربة المتحررة من الصدام القبلي الهدمي الذي يطل برأسه في أكثر من نقاش ثقافي ، الجهود التي يحلو فيها التنافس فيثمر ويشوهها التناحر فيدمر . ذلك أن النقاش علامة صحية في تطور الفكر ولكن غالباً ما يتحول إلى ظاهرة مرضية تعيق تطور فكرنا .

لا يمكننا أن ندعي تملك نظرية في النقد حديثة ما لم ينتج بحثنا النقدي ، الذي يتخذ موضوعاً له النص الأنبي ، مفاهيم علمية بمقدورها أن تكشف نظام بنية القصيدة العربية الحديثة . أقول الحديثة بمعنى أولي وفي حدود مبدئية تفترض اختلاف القصيدة الحديثة في بنيتها ونسقتها عن بنية الشعر السابق عليها ونسقه ، أو عن الشعر في زمنه الماضي الذي لم يعد زمننا رغم حضوره فينا .

سؤال يبقى مطروحاً : ما هو نظام القصيدة العربية الحديثة ؟ كيف يتحدد هذا النظام ؟ بأي منطق ينهض ويتحرك ؟ ما هي عناصره ؟ ما هي انساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر لتشكل الكل أو البنية ؟ ما هو النسق الذي تتميز به وتتمايز كقصيدة مختلفة ؟ ما دور الفكر الحاضر فيها في تحديد هذا النسق ؟ ...

عناصر من النظام درسها

النقاد العرب ...

قد يعترض البعض على استعمال كلمة نظام للقصيدة . ويرى أننا لا نستطيع الكلام على نظام بالنسبة للنص الشعري . ولكنني أذكرُ هذا البعض بأبحاث النقاد العرب في العصور العباسية التي تناولوا فيها بعض عناصر نظام الشعر العربي بالبحث . أشير في هذا الصدد إلى ما قدمه الخليل بن أحمد الفراهيدي من معرفة علمية

يلحن العيد

وبقيقة بهوية . عنصر الموسيقى : ان مفهوم البحر الشعري يوضح مصدرا هاما لتوليد الموسيقى في الشعر ولعل التفعيلة كبنية ايقاعية ، تنتظم فيها الحركة والسكون وفقاً لترتيب محدد ومتنوع في تحدده ، تؤلف جزءاً أساسياً من اجزاء هذا العنصر - نقول جزءاً لان العنصر ليس بسيطاً ، بل يمكنه ان يكون ، بدوره ، بنية لها أيضاً أجزاؤها او عناصرها . وهو بذلك بنية ضمن بنية أوسع - . كما أن تشكيل التفعيلات على هذا النحو او ذاك (أي على هذا البحر او ذاك) ، ثم اعتماد نظام الشطرين الكاملين او المجزوءين ، ثم الالتزام بوحدة القافية والروي ، يضاف الى ذلك التمرجات النظامية التي تولدها في البحر الواحد الجوازات من ناحية واختيار المفردات المعجمية ، من ناحية ثانية ، وفقاً لذائقة سمعية تتوخى أصواتاً بهذا الجرس او ذاك وعلى هذا النحو او ذاك (٢) . كل ذلك ، أو بعضه مما هو بمثابة اجزاء تكون هذا العنصر الموسيقي ، شكل مادة لدراسات وافية وهامة خلفها لنا النقاد العرب .

كما أشير في هذا الصدد نفسه إلى ما قدمه النقاد العرب من معرفة بهوية عنصر آخر من عناصر النظام الذي ينهض به الشعر . هذا العنصر هو الصورة من حيث تركيبها المجازي القائم بالتشبيه او بالاستعارة على حد مفهومي صيغ في بندين من بنود العمود الشعري العربي الثمانية : بند رابع يقول ، وحسب ما جاء في مقدمة المرزباني لشرح خماسة أبي تمام ، بـ « المقاربة في التشبيه » ، ويند سادس يقول بـ « مناسبة المستعار منه للمستعار له » . استناداً الى هذين البنيين يمكننا القول ان شعرية الصورة ، في النظرة النقدية العربية السابقة ، تشترط قرب المسافة بين طرفي التشبيه او الاستعارة ، مما يفترض عدداً محدوداً من المستويات الياحائية بين هذين الطرفين او مما يفترض نزوعاً نحو عدد محدود من هذه المستويات . وهذا يعني بالنتيجة :

- أن النقد العربي السابق لم يجوز للتعبير الأبي ، كمستوى مستقل ، ان ينحاز كثيراً ، في استقلاله هذا ، عن مستوى الواقع الاجتماعي الذي يقوله او عن مستوى موضوعه في حضوره في هذا الواقع .

- محدودية الفضاء الناهض بين زمن النص كلغة وبين زمن هذا الذي تقوله

اللغة

(٢) حين نترك للذائقة السمعية مجالاً للاختيار لا نفعل الحدود التي تحكم مثل هذا الاختيار والتي هي المجال الثقافي في تاريخيته ، الحقل الدلالي المحدد للنص كما لا نفعل عدد المفردات نفسها كحدود تحكم بالاختيار هذا

دراسات

— محدودية الفضاء الذي يمكن ان ينهض بين النص في زمنه من جهة وبين القراءة في زمنها من جهة ثانية .

— توخي سرعة وصول دلالة النص ، في شروطها السابقة ، الى القارىء .

على أن هذه الاستنتاجات تبقى قابلة للبحث والتدقيق ، وقد تشكل حنيئذ أساساً لتفسير الطابع الوصفي الغالب في الصورة الشعرية .

الموسيقى والصورة عنصران هامان في بنية النص الشعري تناولهما النقد العربي ، السابق على نقدنا المعاصر ، بالدراسة وأنتج مفهومين واضحين لهما ، الا ان هذا النقد أهمل عنصراً ثالثاً يشكل ، في نظرنا ، مع العنصرين السابقين العناصر الرئيسية في بنية النص الشعري . هذا العنصر هو الرؤية . عوضاً عن ذلك ، ومن منطلقات الفكر الثنائي ، ركز النقاد والأدباء العرب الذين بحثوا في الادب (أمثال الجاحظ) على مقولة اللفظ والمعنى وظلوا غالباً يضعون النص على مستويين كأنهما بنيتين : مستوى اللفظ ، التركيب او الشكل ، حسب التعبير المعاصر ، ومستوى المعنى ، الموضوع او المضمون حسب هذا التعبير المعاصر . في المعنى رأوا عنصراً هاماً ، جادلوا عميقاً وطويلاً حول علاقته بعنصر آخر هو اللفظ . ولئن بقي جلهم يراوح في نطاق الثنائية ليؤكد أولية مستوى على آخر ، فان ناقداً فذاً هو عبد القاهر الجرجاني استطاع ان يتجاوز حدود هذه الثنائية لينظر في « النظم » او التركيب من حيث قدرته على توليد النسق المميز للآثر الأدبي . لقد نظر الجرجاني إلى عضوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورأى ان اللفظ هو ضرورة المعنى ومن ثم عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات .

عناصر من النظام درسها النقد العربي السابق . درسها في استقلالها . لم يتطرق ، ولم يكن له أن يتطرق بحكم شروطه ، الى العلاقات في ما بين هذه العناصر فينظر في النظام . ذلك أن النظام ليس معادلاً للعناصر ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه . النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها وهو زمن هذه الحركة . النظر فيه هو النظر في انساق هذه العلاقات وفي ما يجعلها تنتج ، في حركتها هذه ، نسقها ودلالاتها . ومن ثم هو النظر في تناغم العناصر او تنافرهما . او هو النظر في هذا الفضاء الذي تتماسك فيه العلاقات وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتميز في المراحل التاريخية ويبقى ، يتميز في القصائد ويبقى ، يستمر قادراً على مقاومة التفكك واستعادة أليته .

ينس العبد

ذلك أن التفكك غالباً ما يطال عنصراً من عناصر البنية لا البنية . وهو بذلك لا يهدم النظام الذي سرعان ما يستقبل البديل المتلائم مع العناصر الأخرى في البنية فيتجاوز الخلطة التي يحدثها انهدام العنصر وتستعيد العلاقات توازن حركتها. هكذا يبقى النظام ، في نسقيته الخاصة ، قابلاً للتمايز ، قادراً ، بالملاءمة ، على أن يكون ولدى طويل مؤروثاً .

تفكك العناصر وولادتها الجديدة

ليس قصيدنا الكلام على نظام الشعر العربي السابق ولا حتى البحث مجدداً في عناصره ، بل القصد هو القبول بوجود نظام له ، أو جعل مفهوم النظام للشعر مفهوماً مقبولا ، والقصد أيضاً وأولاً هو البحث عن نظام القصيدة العربية الحديثة في اختلافه أو في ما هو مختلف فيه ، وقد يضطرنا هذا القصد الأولي أن نرتد بالبحث ، إلى الشعر السابق للنظر في هوية نظامه وفي خصائص عناصره .

١ - الموسيقى والايقاع الداخلي

نبدأ متسائلين : هل القصيدة العربية الحديثة بعامة وقصيدة النثر بخاصة ما زالت تحتفظ بعنصر الموسيقى نفسه الذي عرفته القصيدة العربية السابقة ؟ نريد تعبير الایقاع الداخلي ، فهل يمكن أن يشكل الایقاع الداخلي عنصراً موسيقياً بديلاً أو جزءاً من أجزاء العنصر الموسيقي ؟ وبالتالي ما هي الأجزاء الأخرى لهذا العنصر ؟ وهل تكوّن بنيتها عنصراً جديداً ؟

لست بحاجة إلى تكرار ما يعرفه الجميع وإلى ما يعود تاريخه الواضح إلى الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب وإلى من معهما من شعراء المرحلة وإلى من تلاهم .. أي إلى مسألة اعتماد التفعيلة الواحدة وتحرير التشكيل من نمطه السابق المحكوم « بسيمتريّة » الایقاع ، وترك شأن هذا التشكيل إلى ذائقة الشاعر النغمية .. لست بحاجة إلى الكلام مجدداً عن هذه المسألة فتفاصيلها متوفرة ومعروفة . ولكنني أود أن أنبه إلى أن هذا كان بمثابة أول خطوة تعمل تهيئاً في العنصر الموسيقي ، لا من حيث المبدأ ولا ككل ، بل من حيث نمطيته الموروثة ، وكان هذا بمثابة دعوة للبحث عن نمطية بديلة ، مهما ادعت التحرر والتنوع تبقى نزوعاً نحو ما يحددها .

دراسات

كما أنني أود أن أقول أن العنصر الموسيقي لا يقتصر على هذا الجزء ، الذي هو هام ، فيه . ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها ، بل اجزاء اخرى تبدو اكثر اهمية بالنسبة لقصيدة النثر منها لقصيدة التفعيلة بحكم تخلي الاولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الاجزاء الاخرى وربما شحن جزء من اجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به . من هذه الاجزاء الذي يجري توقييع الموسيقى بها انكر :

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع .
- التكرار وفق اشكال موظفة لتأدية دلالتها .
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة ويهدف دلالي محدد .
- التوقييع على جرس بعض الالفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها ...

إن العمل على هذه الاجزاء لتوليد الموسيقى يتسم بطابع تقني ، وان تحققه مادي صادر في غالبية ، عن اللغة كتلفظ صائت . وهو ، في اجزائه العدة ، لا بد وان ينزع نحو دلالة ما ، أو أن يوظف في اتجاه توليد تناسق مع بقية عناصر القصيدة مما يولد دلالاتها أو احياءاتها المميزة وإلا فقد هذا العمل الكثير من جماليته . والعمل على هذه الاجزاء ، بما فيها الجزء المتعلق بالتفعيلة . يعتمد الموروث ، لا يهدمه بل يطوره ، ينطلق من أسس له ليكون المختلف عنه ... وتفصيل ذلك مهم ، وربما كان لي عودة اليه في بحث آخر ، ذلك ان النظر في مقدار توافر هذه الاجزاء ونسب كثافتها وايلاء بعضها اهمية دون البعض الآخر^(٣) ، موضوع لا يخلو من فائدة . والبحث يحبل دائماً بالجهول ويغري بالمغامرة .

ما يستوقفني هنا ليس النظر في هذه الاجزاء من العنصر الموسيقي في القصيدة العربية الحديثة ، على أهميتها ، بل هذا الذي نسميه « الايقاع الداخلي » والذي يبنو مصدراً للموسيقى تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها ، أو كأن « الايقاع الداخلي » جزء اولي وهام من عنصر الموسيقى فيها .

ماذا نعني بالايقاع الداخلي ؟ كيف يتولد ؟ ما هو شكل حضوره في النص ؟ او ما هي مقومات حضوره وما هي مؤشرات هذا الحضور ؟ كيف يمكن للقارئ ان يلامس

(٣) نؤكد على مقدار التوافر ونسبة الكثافة لان هذه الاجزاء معرفة الاستعمال في الشعر العربي السابق .

يمنى العيد

هذا الايقاع أو أن يتواصل معه ؟ هل لبروز هذا الجزء في العنصر الموسيقي علاقة بهوية بنية القصيدة الحديثة أي هل ان للقصيدة الحديثة نسقا من البنية جديدا يؤثر في إبراز هذا الجزء وفي ايلائه هذه الأهمية ؟ ..

جواباً ، لا أدعي فيه أن أطال كل هذه الاسئلة ، أحاول مقارنة تمهد لمزيد من البحث ، أستكشف مدخلا للبحث في النص الشعري الحديث ، في خصوصيته ، إن كان له مثل هذه الخصوصية ، في ما يميزه ، إن كان مميزاً ، في ما يقوله في المرحلة ، إن كان يقول شيئاً الخ ...

في هذه المقاربة انطلق من النص وأرى أن الايقاع الداخلي قائم فيه في حركة مكوناته . صحيح ان لكل نص مكوناته الأساسية . أي دعائمه او ما تنهض به بنيته ، وما هو جذر مشترك تلنقي فيه دلالات عدة في النص ويخلق حقلها الذي فيه تنمو وفيه تتحرك ... غير أن القصيدة الحديثة ، كما يبدو لي ، تركز ايقاعها على حركة هذه المكونات ، يتكثف الايقاع هنا ، في حركة النمو ، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات . ويلف الايقاع هذا النسيج ، يسور فضاء النص ، يدوره وذلك حين يتخذ الايقاع شكل التوتر المتجول في النص ككل ، والذاهب في أكثر من اتجاه او المتداخل في حقول دلالات النص كلها . حقول الدلالات لم تعد في النص الحديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك ، بل هي متداخلة ، متشابكة بحيث يبدو النص كلا معقدا وبالتالي غامضا . بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة ، في تواليها المترابط ، على حدود بينها نسبية وواضحة^(٤) . بل غدت بنية الأفكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهم الحدود واسقاط الوضوح النسبي بينها .. تسري الدلالات في النص ، تغور وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثاً عنها .. هكذا حين نقرأ عبارة او مقطعاً تصلنا الدلالة ولا تصلنا . تصلنا لأنها حاضرة ، ولا تصلنا لأن حضورها يسري ، يغور ، يغيب .. وعلينا أن نراه في غيابه او في إسرائه ، في الظلمة التي تغيبه .

هكذا أيضاً تصير قراءة عبارة في النص هي ، وكما تصل إلينا ، قراءة النص كله . وقد يفسر ذلك ارتباط مفهوم الايقاع الداخلي بمفهوم الكلية للنص ، بحيث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه وبحيث يشكلان معاً نسق النص الحديث .

دراسات

نموذج توضيحي

لننظر في هذا الذي قلناه في ضوء نص نختاره هو قصيدة « النار والجليد » للشاعر محمد الماغوط (من ديوانه غرفة بملايين الجدران) ، علماً بأن هناك نصوصاً عدة يمكن اختيارها موضوعاً لهذه النظرة .

تتحرك قصيدة « النار والجليد » على مستويين :

مستوى اول : وهو يشغل حيزاً ضئيلاً في القصيدة ويوحى بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة ... ونتملمسه في الوحدات التركيبية وفي المفردات التالية :

- « أيها الغبار الملكي ترحل » (السلطة والفروسية) .
- « أفكر أحياناً بالنصر ... بالابطال العظام » .
- « زهرة على المائدة » (يضيء دلالتها « زهرة على القبر ») .
- « الخبز » (بمعنى الشبع وضد الجوع الذي تضيئه لفظة « التنك ») .
- « النهذ » . (بمعنى الحب الموحى بالحياة ضد الهدم الذي تضيئه لفظة « المطرقة ») .

هذه الوحدات التركيبية وهذه المفردات المعجمية تشير ، حسب مجيئها في القصيدة ، إلى موقع في صراع ساحته الحرب ، وتلتقي في حقل دلالي تتوزعه القصيدة ، او في حقل دلالي هو ، على عدم غزارته ، منتشر وغير محصور في مقطع او في قسم من القصيدة . ذلك ان التوزع لا يعني بالضرورة وفرة المادة الموزعة .

مستوى ثان : وهو يشغل الحيز الاوسع من القصيدة ويوحى بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس واليأس الذي يغزو الشاعر ويسكنه . نتملمسه في معظم وحدات النص التركيبية كما في مفرداته . مثل :

« ايته الدموع المسترسلة على الكتف » .

« سأصف لك قوافل الريح والرصاص » .

« ولكني ظمآن »

« اكاد أسقط في كل لحظة »

« وفوق ظهري سنم من الدموع » .

« ثمة جوع منسي »

« ثمة أنداء منسية في صدورنا » .

يمنى العيد

« ... أكره السل » .
 « ... أكره الطاعون » .
 « الهزيمة » . « القبر » . « التنك » ...
 « الطيور الملوخة بالدم » .
 « الجثث والأظافر المدماة » .

تلقتي هذه الوحدات والمفردات في حقل دلالي متسع ومهيمن في القصيدة ، ويمكن
 فرز محاور عدة لدلالات متنوعة في هذا الحقل . ولكن هذه المحاور متمركزة وموظفة
 لتوليد هذا الحقل . ممكن مثلا فرز محور للفقر وثاني للانكسار وثالث للرنيلة ...

في النظر في هذين المستويين وفي حركتهما في القصيدة نلاحظ أن المستوى الأول
 يتقدم كحالة مرتبطة بالمستوى الثاني بعلاقة تناقض مبدئي فعالم الراحة مناقض لعالم
 الحرمان ... غير أن المستوى الثاني بطابعه المهيمن يحتوي المستوى الأول ، يكسره ،
 يمنع عليه استقلاله حتى في سبيل إقامة علاقة تناقض معه داخل القصيدة من موقع
 الاستقلال هذا ، او في سبيل توليد فعل صراعي بين حركة كل من المستويين . بديل ذلك
 نلاحظ ان المستوى الثاني يقيم مع المستوى الاول علاقة احتواء مما يجعل المستوى
 الاول يغور فيه . « فالغبار الملكي يترجل » ولكن عن ماذا ؟ « عن دفاتري الكثيبة »
 (لا يترجل الغبار الملكي عن الارض مثلا) . يسقط الايحاء بالملوكية كقوة ، بها كعالم
 فيه الفارس والفرس والركض ... تتبدد خصوصية الملكي كما هي في المألوف من
 مخيلتنا . تنهار من عالمها ولا يعود الملكي ملكيا .

« الوردة » التي هي في القصيدة « وردة الجليد والغبار » تفقد سمتها المميزة
 والمعروفة ، يسقط عطرها وشذاها ، ويوحي جليدها ، الذي تتميز به في القصيدة ،
 بالموت . « الابطال العظام » لا يوحون بما عليهم ان يوحوا به ، بهذا الذي نتوقع او
 نألف ، بل هم وفي عالم القصيدة او في عالم مستواها المهيمن « يرفعون سراويلهم وراء
 الاسيجة » و« يتثاءبون في نورات المياه » ، انهم يمارسون الفعل اليومي العادي
 ويبدون مبتذلين او يمكن ان يوحوا بهذا وبذلك تسقط بطولتهم ، تغيب القوة في التثاؤب
 وأين ؟ في نورات المياه ! .

هكذا تهبط القصيدة بحركة المستوى الاول من ايحاءاتها الى ايحاءات المستوى
 الثاني وتشركها في العادي فيه . تحملها على أن توحى بما هو نقيضها : باللائحة بدل
 الرائحة ، بالعادي بدل العظيم وبالموت بدل التائق والحياة .. يطوع المستوى الثاني

دراسات

دلالات المستوى الاول ، ويشدها في اتجاه دلالات حقله الواسع ، وهو في ذلك يبدو مولداً لها . كأنه مصهر للمرئي ، الذي يراه الناس في عالم الواقع الاجتماعي ، ينوبه في حوض بصيرته ويخلقه من جديد .

بذلك يتولد النغم الدرامي في القصيدة ، يتولد في عملية التحويل الشعرية . كيف ؟ نقول اذا كان المستوى الثاني (الجوع . الفقر ...) هو في الواقع الاجتماعي وليد هيمنة المستوى الاول (السلطة . القوة ...) ، فان التوليد في القصيدة يصير معكوساً : يهدم المستوى الثاني (الجوع ، الفقر ...) دلالات المستوى الاول السلطة القوة - من حيث هي دلالات ترتبط بالواقع الاجتماعي او برؤيانا المألوفة له - يعيد خلقها بما يجعلها تندرج في عالمه او في الموت فيه لتجد في اعادة خلقها شعريتها الخاصة والمميزة لها^(٥) .

إن طبيعة العلاقة بين حركة كل من المستويين في القصيدة ، بل إن توتر حركة المستوى الثاني كحركة احتواء وهدم وتوليد يتحدد كإيقاع القصيدة الداخلي . الإيقاع الداخلي هو حركة توليد جديد داخل النص لما هو خارجه ، وهو جزء هام من عنصر الموسيقى جزء لا يلغي اجزاء اخرى ، من هذا العنصر . الأجزاء الاخرى يمكن البحث عنها في انواع من الموازنات ومن التقطيع وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق انساق مختلفة . كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتاً نسمعه عند القراءة او توتراً معيناً نحسه ، وتراه بصيرتنا . ولكن ليس البحث عن هذه الاجزاء الاخرى هدفنا هنا .

إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة . جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالية إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة .

(٥) نلفت النظر إلى أن طابع الاحباط واليأس الذي هو طابع مسيطر في عالم الماغوظ الشعري ليس مرده في نظرنا ، حضور عالم الفقر او انعكاس واقع الفقراء والباسين في شعره ، أي ليس مرده الصورة الشعرية المعبرة عن هذا العالم ، بل حركة الاحتواء التنبؤي بين هذين المستويين في شعره بما يجعل المستوى الثاني فيها (الفقر والجوع ...) أشبه بمستمتع او بحوض ماء ساكن يغور فيه كل حضور آخر ، بدل ان تكون الحركة بين هذين المستويين ، كما هي في تاريخيتها ، صراعية .

٢ - الصورة : أ - تعدد المستويات .

ننتقل الآن الى عنصر آخر من عناصر النص الشعري هو الصورة كتركيب مجازي نسأل : هل أن هذا العنصر هو في القصيدة العربية الحديثة شأنه في الشعر العربي السابق ؟ نردد اليوم ، وفي صدر الكلام على هذه الصورة ، تعابير : الصدمة اللغوية . غموض الصورة . كثافة التعبير . الصورة المشحونة ...

أحاول ان أقارب الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة انطلاقاً من هذا الاحساس بأن التركيب الصورة يقوم في القصيدة الحديثة في حدود مغايرة . في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر او اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية او سمة جديدة له .

حين نذهب في هذا الاتجاه يمكننا ان نرسي افتراضنا السابق على ما نراه من خروج التركيب الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي السابق .. أي الخروج على « المقاربة » في التشبيه وعلى « مناسبة » المستعار منه للمستعار له ، بحيث يمكننا القول أن لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب الصورة في القصيدة الحديثة ، أو أن لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه او الاستعارة .

أقول لا مقاربة ولا مناسبة وأنا أعني عدداً أو بعضاً من نصوص شعرنا الحديث المتسم بمجانية التشكيل اللغوي والذي تنهض فيه الصورة تركيباً خاوياً ، تركيباً في الفراغ ومجرد قرقرة . وأقول لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك وأنا أعني قصائد أخرى يخترن فيها التركيب الصورة ، في خروجه على هذين البندان من عمود الشعر العربي ، مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً دائرياً واسعاً ، لا توالياً ، يطال في اتساعه عالماً غنياً ، عالماً من الذاكرات والرؤى والاحاسيس المتداخلة ، المعقدة في تداخلها ، والغنية في تعقدها ، والملامسة في هذا التداخل والتعقد والغنى واقعنا الاجتماعي في تعقده وتداخله وغناه .

في تعدد المستويات لا تعود المقاربة هي هذه التي نص عليها عمود الشعر العربي ، لا تعود المقاربة مقاربة بين طرفي المشبه والمشبّه به ، بل تصبح شيئاً آخر ، انها مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي . المقاربة بين

دراسات

هذين العالمين تأتي على حد مرهف ، حد فضائي مجبول ومتفجر بالايحاء .

أخذ مثلاً بسيطاً لأساهم في توضيح ما أعنيه . عبارة مؤلفة من مفردتين تلتقطهما ذاكرتي من إحدى قصائد الشاعر محمود درويش العبارة هي : « دمي المقلب » . التعبير هنا يعتمد الاستعارة في معناها الواسع والعام . الشاعر يستعير المقلب للدم . ولكن لا مناسبة ملموسة بين المستعار منه وهو هذا الموجود في القلب او المقلب ، والذي لا نعلم ما هو ، وبين المستعار له . المستعار له هو الدم ولكن ما هو المستعار منه ؟ ان ما يمكن تعليبه هو كثير ومتنوع . ومن ثم فنحن لا نعلم ما هي علاقة الدم – في « دمي المقلب » – بهذا المقلب ؟ وهل العلاقة الاستعارية هي علاقة بينهما أم هي بين الدم وبين عملية المقلب نفسها ؟ من الصعب ان نرى الى هذه العلاقة مباشرة . لذلك يجد القارئ نفسه أمام سؤال قد يبقى طويلاً مطروحاً حول دلالة صورة الدم المقلب .

أضف أن التركيب « دمي المقلب » يفيد الوصف . المقلب صفة والدم موصوف بما يعني ان فعل المقلب وقع عليه اي صار – هذا الفعل – امراً واقعاً ، فعلاً حصل او حدث ، مما يوهم بحقيقته ، فما حصل يوحى بالحقيقة ويولد القناعة . في هذا الايحاء الذي له وقع القناعة تسقط خصوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته اساساً الايحاء بصفة ما مع الحرص على ابقاء المسافة بين طرفي الاستعارة ومن ثم على الابقاء على الاختلاف بينهما . حين نقول مثلاً قدحت عيناه ، شرراً . نستعير الشر من النار للعينين . نوحى بان نظرتة لها صفة الشر ولكن نبقي على المسافة بين العينين كطرف في الاستعارة وبين النار كطرف آخر ومن ثم نبقي على الفارق بينهما ، وبذلك يبقى للتعبير طابع المجاز . ولكن الأمر ليس كذلك في « دمي المقلب » حيث العلاقة بين الدم وبين هذا الذي يقلب عادة بعيدة . فالنار في المثل الاول هي التي تعطي الشر وهي حضور قريب . ولكن هذا الذي يقلب متعدد وهو في تعدده بعيد وهذا ما يجعل العلاقة بينه وبين الدم بعيدة حتى كأن لا مجاز في هذا التركيب الصورة او كأن لا استعارة بل كأن الدم واحد من هذا العديد الذي يقلب وكأن الشاعر ، في غياب العلاقة بين الدم وما يقلب ، يقصد الدم بالمقلب ويعنيه مباشرة .

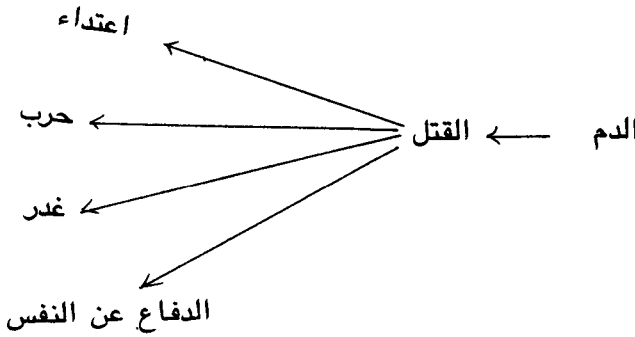
في هذا التركيب الوصفي (دمي المقلب) والذي يفترض سياق جملة اسمية تخبر عن شيء ، تغيب علاقة الاستعارة ، تغيب علاقة المستعار منه بالمستعار له ، يغيب مكان هذه العلاقة كوجه للاستعارة ، ونرى بديلاً لها مستويات لدلالة تتولد في اتساع

يمنى العيد

دائري . مستويات يستدعي بعضها البعض الآخر ويوحى به . الاستدعاء هذا محكوم بمنطق تلتقي عنده دلالات القصيدة كلها وينهض به حقل الدلالات فيها خالقا عالمها .

بالامكان رصد مستويات هذا التركيب بشكل موجز على النحو التالي :

المفردة الاولى في التركيب : الدم توحي بالقتل . والقتل يستدعي اسبابه وظروفه . هكذا نرسم الشكل التالي محتفظين بإمكانية توسيعه :

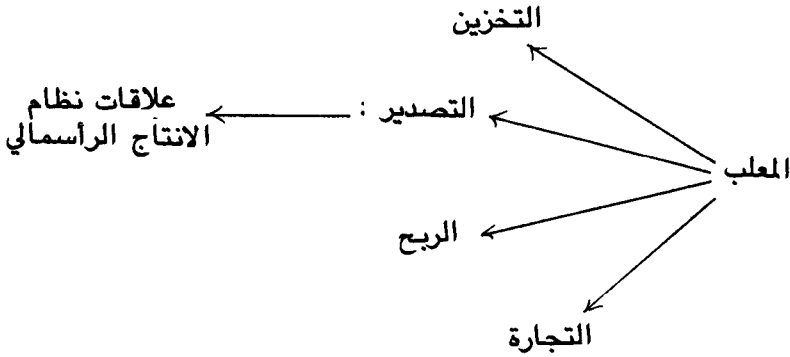


على ان هذه الاحتمالات ، التي توحي بها المفردة الاولى في التركيب ، هي ما نراه في الوهلة الاولى ، وحين ننظر فقط في المفردة وحدها ، ولكن حين ننظر في التركيب ننتبه ان الدم هنا ليس تماماً دم القتل . فدم القتل من الصعب تعليقه لأنه يهدر . الدم المقلب دم يفترض حرصاً عليه (وإن كنا نحصل عليه عن طريق القتل . ولكن لا بد من قتل فيه حرص على الدم . كيف ؟ في الجواب يصير للقتل دلالة جديدة او يضاف لمعنى القتل معنى جديد) . الحرص هذا هدفه الحصول على أكبر كمية ممكنة من الدم وإلا يفقد التعليق أهميته . أو ضرورة وجوده . لذلك يمكن ان تولد الايحاءات التالية : أخذ الدم عن طريق السحب . عن طريق الامتصاص - تفريغ جسد الانسان من دمه ... هكذا تبرز صورة بشعة للقتل . صورة الجسد الانسان المسحوب منه دمه . ولكن المسألة ليست مسألة بشاعة وقبح بل مسألة دلالة تفيد بان الموت لم يعد بحد ذاته هو المقصود في الصورة ، لم يعد هو الذي يحتل الأهمية الاولى ، بل معناه او علاقة القاتل بالمقتول التي تختزن معاني لاكثر من فعل انها علاقة إنسان يقتل (فتح الياء) بأنسان يقتل

دراسات

(ضم الياء) . نصل إلى هذه النتيجة في نطاق التركيب وليس في نطاق المفردة . نتابع احياءات المفردة الثانية في نطاق التركيب ايضاً :

الدم يذهب في اتجاه التعليب . التعليب هو حفظ الدم ، تخزينه . الحفظ والتخزين يستهدفان التصدير، التصدير يوحى بالتجارة ، التجارة بالربح . الربح فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الرأسمالي :



حين نقرأ هذا التركيب الصورة في القصيدة وحين نقرأها فيه وحين نعلم ان « دمي » ، دمي المتكلم ، هو دم الانسان الفلسطيني تشع الدلالات ، تتماسك في فضائها الواسع الذي تتراءى فيه حرب فلسطين ومعركة الوطن . والقتل كموقع في صراع والموت كموقع آخر في صراع يواجه القتل . نرى الى القتل في علاقته بالتعليب ونرى إلى الدم المعلب في إطار موت يواجه عدداً له هوية سياسية اقتصادية ايديولوجية وتصبح كلمة القتل بمعنى الضحية في التعبير المألوف عن الحروب عامة وغامضة وسطحية . ويصير تعبير دمي المعلب صورة للقتل اكثر عمقا واكثر وضوحا لأنها اوسع دلالة واغنى .

إن تعبير الدم المعلب هو صورة شعرية تتنفس رائحة العصر ونكهة واقع اجتماعي نعيشه .

٣ - الصورة :

ب - الداخلي والخارجي

في صدد الكلام على الصورة في القصيدة الحديثة يمكننا أيضاً ان نشير إلى خاصية أخرى تتحدد فيها الصورة كصورة الداخلي مقابل الخارجي او الصورة البصرية ، الذهني ، المجرد ، مقابل المشاهد (بفتح ما قبل الآخر) ، العيني ، الحسي ...

كمثال على ذلك أقارن بين :

مقطع من قصيدة للشاعر نزار قباني يقول فيه : (الاعمال الشعرية الكاملة جزء أول ص ١٥ منشورات نزار قباني . ورقة إلى القارئ) .

« كמים الهودج .. شرقية
ترش على الشمس حلو الحدا
كندنة الببو فوق سرير
من الرمل ، ينشف فيه النداء »

ومقطع من قصيدة للشاعر انسي الحاج يقول فيه : (مجلة شعر ربيع ١٩٦٠ ص ٢٥ . ترتيلة مبعثرة) .

« .. لن أسميك اسماً موسيقياً ولن أتبرع لك بمفاجأة .. أنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذباني
مجده أنني جائزة باسمك
ما معنى الرمز ؟ فم في الماء -
ولكن فم أصلع واعمال مخترقه وبلا هدف
الرمز غيب
وسرتك تغيب العالم كنوار الماء
الرمز قوة ووهج كسل مسلح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك » .

يمكننا ان نلاحظ ان الاستعارات التي بها يتكون التركيب الصورة تعتمد في المقطع الاول اطرافاً حسية مثل : الهودج . الشمس . ندنة . الرمل ... وتعتمد في المقطع الثاني اطرافاً ذهنية او مجردة او تعتمد اطرافاً حسية ولكنها تولد في معظمها دلالات مطلقة وعشبية مثل : الهذيان . التبرع بالمفاجأة . فم في الماء (فم طرف حسي وكذلك الماء ولكنهما يولدان دلالة غير حسية) . فم أصلع ...

دراسات

نون أن نتوقف في هذه المقارنة عند مؤدى تقويمي نقول أن الصورة في المقطع الاول تحيل إلى العالم الخارجي وهي في المقطع الثاني تحيل إلى عالم داخلي ..

هكذا وفي ضوء ما تقدم نرى ان عنصرين من عناصر النص الشعري السابق تعرضا لعملية تفكيك وتهديم وإلى استبدال اجزاء في هذه العناصر باجزاء جديدة أو مختلفة أو إلى تغيير مواقع الهيمنة بينها . فالإيقاع الداخلي مهيم في القصيدة الحديثة (إن القول بأنه جزء جديد يحتاج إلى مزيد من البحث) . في حين أن عنصر الموسيقى في الشعر السابق اعتمد اجزاء مولدة تقنياً ومادياً وركز عليها ، وهذا ما وسمها بالخارجية .

إن التغيير الذي حاولنا الإشارة إليه في عنصرين من عناصر النص الشعري الحديث يحوّلنا أن نتساءل حول إمكانية ولادة نظام جديد للقصيدة الحديثة ، نظام قد يحمل اجزاء من عناصر النظام السابق ، يحمل هذه الاجزاء منه لأنه يتأسس عليه وينطلق منه . إن الكلام على مثل هذا النظام امر مشروع ولكنه يحتاج إلى البحث والتدقيق والمعاينة ، كما يحتاج إلى تناول عنصر آخر بالبحث هو عنصر الرؤية . غير ان البحث في عنصر الرؤية يستوجب بحثاً آخر له مستواه وله مجاله (نأمل ان نتابعه في مناسبة اخرى)

ولادة الجمالي ؟

في ختام هذه الطروحات العريضة ، اقصد غير المفصلة وغير الدقيقة ارى أن ولادة نظام جديد هي أيضاً ولادة جديدة للجمالي فيه . كيف هو هذا الجمالي في القصيدة الحديثة ؟ اين نتلمسه ؟ او أين هي مكامن ولادته ؟

في نقطة اولى ربما أمكننا أن نرى إلى هذا الجمالي في حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة في ما بينها ، ومن حيث ان هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقاً من العلاقات المتنوعة . الجمالي مكمّنه النسيج وقدرة العناصر على توليده نسقاً متميزاً ينهض بالبنية ويصل بها الى نمذجة النظام وإلى وضعه على مستواه الصافي ، الشفاف حتى الخفاء واللاحضور ، أو حتى الإبهام باللانظام أو بالعفوية .

هذا الملمح الجمالي قائم ، في معناه الذي أشرنا ، على حد التناغم النازع نحو الدلالة ، نحو هذا الذي يريد أن ييوح به النص ، ان يقوله كأساسي فيه ، كحاضر ومنتشر في فضائه .

بين النص والعيد

في نقطة ثانية ربما أمكننا ان نرى ان هذا الجمالي لا يقف عند حدود تناغم العناصر ونهوضها بالبنية ، بل يتقدم ، يتعمق ، يغتني ويبتعد في البنية ليشف في حركة تعمقه وفي ابتعاده وفي اغتنائه ... يشف في صراعية الحركة ، في توترها الذي لا يمكنه ان يكون خيطياً الا وتسطح . يشف في هذا الفضاء الناهض في ما بين الحركات فيها . وهو لا ينهض جمالياً هنا إلا في صراعيته والافقد سيرورته وهمد وبقي شعراً يقابل الواقع الاجتماعي ولا يقوله ، يراه من خارج ، يصفه ، يعلنه ، يرتبط به بعلاقة مبدئية وليس بعلاقة الخلق الجديد له .

في صراعية الحركة في النص يتعمق الحوار مع النص ، الحوار هذا هو نوع من التناغم آخر بين النص والقراءة كنص آخر ، إذ لا قراءة من الصفر . لذلك نرى إلى ملمح جمالي لا يتجدد فقط بتناغم حركة العناصر في ما بينها في النص ، بل ينهض أيضاً على هذه المسافة القائمة بين النص من جهة وبين القراءة من جهة ثانية . ملمح قابل ، في وجهه الثاني هذا ، للتغير لانه قائم اساساً على العلاقة ولان أحد طرفي العلاقة - القراءة - يتغير . هذا الطرف ، (القراءة) في تغيره ، يجعل من الملمح الجمالي ملمحاً تاريخياً . ليس النص الذي يتغير بل العلاقة التي تقيمها معه القراءة كطرف والتي تعيد توليد دلالاته الجديدة .

في نطاق هاتين النقطتين يمكن البحث عن الجمالي في النص الشعري الحديث ، ومن ثم تجاوز اطلاق الرأي او الشهادة مع الشعر الحديث حيناً وضده حيناً آخر .

دراسات

حوار مع اميل حبيبي ورؤية لاعماله

غالب هلسا

سعدت ، حقا ، حين علمت ، ان الاستاذ اميل حبيبي قد كتب ردا ، على الاراء الواردة في الندوة ، التي نشرت في السفير تحت عنوان « تجربة اميل حبيبي » ، وادارها علي حسين خلف ، وشارك فيها يحيى يخلف ، وفيصل دراج وانا . وقد نشرت في صحيفة السفير بتاريخ ١٢ / ١٠ / ١٩٨٠ .

وقبل ان اعلق على آراء اميل حبيبي ، اود ان اسجل الحقائق التالية :

— لم تنشر « السفير » الا ما يقارب من ثلث ما قيل في الندوة .
— رغم هذا ، لم تقم « السفير » بتحرير ، وصياغة المادة النقدية ، التي تم تسجيلها . فهناك فارق بين كلام يدور شفاهيا بين مجموعة من الناس ، وبين نشر هذا الكلام للقاريء .

— ان آرائي في ادب اميل حبيبي ، التي قلتها في الندوة ، جاءت مبتورة ، وغير واضحة . ولكن ، هذا ، لا يعني بالطبع انني انتكر لها .

— ان الاخطاء المطبعية ، قد لعبت دورا في تحوير الكلام الذي قيل ، وفي جعله ، احيانا ، لا معنى له على الاطلاق .

رغم هذا ، فان الافكار الاساسية ، قد وصلت اميل حبيبي .
وجاء رد الاستاذ اميل حبيبي ، نشرته جريدة « الاتحاد » بتاريخ ١٦ / ١ / ٨١ ، واعادت السفير نشره بتاريخ ١ / ٣ / ١٩٨١ .

عندما قرأت الرد ، لا اخفي ، انني ابتأست . فما ظننته بداية حوار جاد ، وعلمي ، تحول الى مجرد مناكفة . وبالتحديد اكثر ، ان كل القضايا الموضوعية التي اثيرت في الندوة ، قد تحولت ، على يدي الاستاذ حبيبي ، الى قضايا ذاتية بحتة ، يعني الاستجابة لها ، دون سيطرة على ردود الافعال ، شجارا متبادلا ، او ربحا وفرش ملاية على الطريقة المصرية .

ولضبط ربود الفعل علينا ان نحتكم الى منهج ، اعتقد اننا كلنا نتفق عليه ؛ اعني به المنهج الماركسي . لهذا ، كان آخر ، وابعد ما توقعته من كاتب ومفكر ماركسي ، مثل اميل حبيبي ان يلجأ الى منهج النية . فالنقد بالنيات ، والاعمال الفنية ، ايضاً ، بالنيات .

ومراجعة بعض ما جاء في مقال الاستاذ اميل حبيبي ، سوف يقدم لنا امثلة عملية ، على هذا المنهج الغريب .

انما النقد بالنيات

حاكم الاستاذ حبيبي كل الآراء ، التي قيلت في الندوة ، باعتبارها ستاراً يخفي نوايا شريرة . استثنى الاستاذ يحيى يخلف من سوء الطوية ، لأنه لم يقل الا مدحاً . ومن الواضح ، ان اميل حبيبي ، اعتبرنا - فيصل وانا - من اركان ، او على الاقل ، من اعوان واتباع انظمة القطاع العام العربية ؛ وانا - بشكل جوهري - معاون للشيوعية ، وللطبقة العاملة العربية . وفق هذا التصور حاكمنا . وهو تصور ، اقول يقيناً ، انه لا يستند الى الحقيقة ، او الى معرفة بشخصينا .

ويقول فيصل دراج ان « لكع بن لكع » تفتقد الروح العفوية التي سادت اعمال اميل حبيبي السابقة . ودراج ، في تقييمه العالي للعفوية ، يتفق مع اميل حبيبي ، الذي يقول :

« ان طريقي ، في الانتاج الادبي ، هي التزام الصدق المنفلت (بلا اية قيود) في التعبير عن الواقع ... وتعلمني تجربتي ان هذا الامر لا يتم للكاتب الابمدي نجاحه ، عبر اقصى المعاناة ، في اطلاق سجيته من قيود العقل الواعي المنقل بالهموم اليومية ... » .

ويتحدث الاستاذ حبيبي في الحوار الذي اجرته معه مجلة « الكرمل » ان الصدق الكامل ، واطلاق اللاوعي ، هما الالتزام الحقيقي .

وقلت انا ، ان الفنان العظيم والصادق ، حتى وإن كان يحمل افكاراً رجعية او ينتمي الى طبقات رجعية ، فانه يتجاوز - في فنه - آراءه وطبقته .

ولا اعتقد ان احداً ، عدا اميل حبيبي ، يمكن ان يدعي اننا - نحن الثلاثة - مختلفون . فلقد قلنا الرأي نفسه ، وبكلمات تكاد تكون متشابهة .

ولكن منهج النية ، الذي يلتزمه حبيبي ، قد جعلنا نقف في تناقض عدائي .

فماذا قال ؟

« ولكن فيصل دراج ، كما ظهر في ندوة « السفير » ، لم يستطع (او لم يشأ) ان

دراسات

يرى موقعي وموقع جيلي هذا في عملية النقد الذاتي التي قمت بها في « لكع » . فاذا به يتهمني بانني فقدت « العفوية السابقة » ، اي تلك التي ميزت اعمال الادبية السابقة ، ويبدو انه كان ينتظر مني ما لا يقل عن ان اتجاوز موقف سياسي وان اتجاوز طبقتي ، الطبقة العاملة ، كما تجاوز بلزك طبقته الارستقراطية (هذه الحجة جاءت في محاكمات غالب هلسا في « ندوة » السفير نفسها) حتى يتسامح ويغدق على عملي الادبي وسام « العفوية » ! انني اسمع ، عبر العصور السحيقة ، صوت عمرو بن العاص في مؤتمر انرح .

وهكذا فان الاستاذ اميل حبيبي قد نحى ، جانبا ، الافكار المطروحة ، وناقش نوايانا ، والسبب ؟ دفاع مشروع عن الذات . فدرج وانا ، كنا نهدف الى التغريبه ، وجعله يتخلى عن طبقته العاملة ، ويكتب ابيا ، معاديا ، كما كان شأن بلزك ودستويفسكي عندما تخليا ، في ابهما ، عن مواقعهما ، وافكارهما الرجعية . بل هو ، زيادة على هذا ، قد كشف الغطاء عن التكتيك الخبيث الذي لجأنا اليه : ندعوه الى خلع طبقته ، متظاهرين اننا سنفعل مثلما فعل ، وعندما يقع - اميل حبيبي - في الهوة - نفاجئه باننا ثبتنا مواقع طبقتنا .

هذا ما فعله عمرو بن العاص في مؤتمر انرح . اقنع الرجل الساذج ، ابا موسى الاشعري ، بان يخلعا صاحبيهما : علي ومعاوية . و اشار عمرو الى الاسلوب : ارفع اصبعك ، حتى يرى الناس خاتمك ، ثم اخلعه ، و اعلن خلع صاحبك . وخرج الاثنان ، يلوحان بخاتميهما امام عشرات الآلاف من المقاتلين . قال عمرو لابي موسى :

— تقدم ، فانت الاكبر سنا ومقاما .

فتقدم ابو موسى ، وخلع خاتمه ، و اعلن :

— ها انا ذا ، اخلع صاحبي ، كما اخلع خاتمي هذا .

ثم تقدم عمرو ، وقال :

— لقد خلع صاحبه ، وانا اوافقه ، اما انا ، فاثبت صاحبي ، كما اثبت خاتمي

هذا .

ومع انني اشك كثيرا ، في صحة هذه الحكاية تاريخيا . ولكنها حكاية لطيفة ، والقصد من الاشارة اليها واضح :

ندعوه - فيصل وانا - للتخلي عن الطبقة العاملة ، وحين يفعل ، نثبت الرأسمالية الطفيلية في السلطة .

حتى تصح المقارنة ، فلا بد من توفر عدة شروط ، لا اراها توفرت هنا :

غالب هالسا

- أ - قلت : ان الاديب العظيم ، نو الافكار الرجعية ، يتجاوز افكاره حين يكتب فنا . وانا - كما سأبين بعد قليل - لا أرى في اميل حبيبي كاتباً عظيماً ، كما لم يخطر ببالي قط ان اصف افكاره بالرجعية .
- ب - ان نكون ، قد طالبنا اميل حبيبي ، بالتخلي عن آرائه السياسية ، وهذا ، ما لم يحدث .
- ج - ان نكون ، فيصل وانا ، معادين للطبقة العاملة ، وانصاراً للرأسمالية الطفيلية . وانا لا أرى ذلك صحيحاً .

عن موقفي

اذكر ، انني منذ بداية الستينات ، اخذت انشر مجموعة من المقالات ، في مجلة « الآداب » البيروتية ، تحت عنوان « التراث والتقدم » . قلت فيها ان اللاحاح على خصوصية التجربة العربية ، واستعمال الدين لمحاربة الماركسية يخلطان خلطاً شنيعاً بين امرين :

- علمانية المنهج .

- وخصوصية التجربة .

فالماركسية علم ، ومنهج خلاق ، وليست استيراد النماذج جاهزة من الخارج . ثم جاء عام ١٩٦٥ . وكان عام نهاية خطة التنمية الاولى ، وبداية خطة التنمية الثانية في مصر . وكان واضحاً ان الاتجاه السائد ، والذي انتصر ، كان يدعو الى التخفيف من اتجاه التصنيع ، والى ضرورة انعاش دور القطاع الخاص . كما ان الاتجاه كان واضحاً نحو الاراضي الجديدة ، التي استصلحت بعد بناء السد العالي : ان يتم توزيعها بدلاً من اقامة مزارع جماعية .

في تلك الفترة ، نشرت مقالين طويلين ، في مجلة « الآداب » تحت عنوان « الثورة والانموذج » . قلت فيهما ان الثورة المصرية هي ثورة بورجوازية . هدفها خلق مجتمع صناعي متقدم بقيادة الرأسمالية المصرية . ولكنها ثورة من خارج الطبقة ، وليست من داخلها . وقد حدث التناقض بينها وبين الرأسمالية ، عندما اكتشفت الثورة ، بعد تجارب عدة ، ان الرأسمالية المصرية غير راغبة في التصنيع الكبير . لأنها ، بالتصنيع ، سوف ينخفض معدل ارباحها .

كانت تأميمات يوليو ١٩٦١ هي الرد على التناقض بين حركة يوليو والرأسمالية المصرية ؛ وكذلك خطة التصنيع الاولى . رافق ذلك سياسة ترى ان حل المشكلة الاقتصادية المصرية ، باتاحة الفرصة لكل مصري ان يكون مالكا : الفلاح يملك قطعة صغيرة من الارض ، القروض العامة تحول العمال الى مالكين الخ ...

دراسات

وقلت ان هذا حل محفوف بالمخاطر . انه يلقي على الدولة تنفيذ المشروعات ذات الربحية المنخفضة - كمصنع الحديد والصلب التي كانت تقل ارباح اسهمه عن ٥٪ - ويفسح في المجال امام نشوء رأسمالية طفيلية تتجه الى المجالات ذات الربحية العالية ، وان هذه الرأسمالية سوف تسيطر .

وتحدثت عن الايديولوجية . ان ضرب الطبقات القديمة ، والصعود السريع ، وغير المبرر ، بحجة تفضيل اهل الثقة على اهل الكفاءة ، قد خلق اندفاعاً محموماً نحو تغيير المواقع الطبقيّة ، لكل فرد على حدة . وهذا بدوره اوجد طقساً فكرياً يعيد الحياة للفكر الذي انشأ المجتمعات البورجوازية .

لقد كنت اشعر ان الرأسمالية الطفيلية في سبيلها للاستيلاء على السلطة . وانا لا ارى عذراً ، للاستاذ اميل حبيبي ، الا يكون قد قرأ هذه المقالات . فهي نشرت في بعض النوريات التي تصدر في الدول الاشتراكية ، كما نشرتها بعض الصحف الاسرائيلية ، او نشرت ملخصات لها .

ثم كانت ندوة كتاب آسيا وافريقيا ، التي انعقدت في موسكو - في عام ١٩٦٧ ، ان لم تخني الذاكرة - وقد تحدث كاتب سوفيتي ، في هذه الندوة ، وقدم عرضاً دقيقاً وشاملاً لهذه المقالات ، وخرج منها بالنتائج ذاتها التي خرجت بها . وكانت النتيجة انسحاب الوفد المصري من الجلسة . وقد كان مكوناً من الاساتذة يوسف الدريس وسعد وهبه وفتحي غانم .



وحسب منهج النية ، الذي يلتزمه الاستاذ اميل حبيبي ، فسوف يرى فيما قلته محاولة اخبت بكثير من سابقتها ، لابعاده عن الطبقة العاملة ، وللتمويه ، والتفاخر . وانا ، بالطبع ، لا ادعي انني خجلان مما حدث . ولكن على الاستاذ اميل حبيبي ان يوافقني ان ما حكيتّه ، له صلة بالموضوع ، وان هنالك انساناً آخرين يرون في موقفي وارائي غير ما يرى .

اما بالنسبة لموقفني من الاحزاب الشيوعية العربية ، فاستطيع - اختصاراً للوقت - ان الخصه في ثلاث نقاط :

- انها لم تستطع ان تقدم برنامجاً متكاملًا ، يصح ان نسميه بديلاً لانظمة القطاع العام العربية .

- انها لم تطرح مسألة السلطة ، رغم ان لينين اعتبرها المسألة الجوهرية لاي حزب شيوعي .

— ان معظمها لا يزال ، عملياً ، يتبع فكرة الطريق اللارأسمالي للاشتراكية ، او الطريق الثالث ؛ وهي بهذا تصدر على نورها ، وتصادر على نور الفكر الثوري في التغيير الاجتماعي . انها تقف سلبية امام حتمية التاريخ .
وهذه آراء ، كما اعتقد ، تستحق المناقشة ، ولا تلغى بعبارتين : معاداة الشيوعية ؛ وركوب شهرزاد على اكتاف السندباد .
هل اواصل ؟

ولكن ما جدوى ذلك ! فالرجل يزيج جانباً ما يعرف ويرى ، ليتحدث عما لا يعرف ، ولا يرى . اي حوار ممكن مع رجل يرى نفسه المعيار الوحيد والثابت للخير والعبقرية ! فمن امتدحه استحق التبجيل ، ومن اختلف معه فهو مجرم وخائن . واميل حبيبي لا يرضى من المديح ، الا ما كان خالصاً ، كالصلوات للرب . لقد اعلن فيصل دراج ان كتابة اميل حبيبي ترقى الى المستوى الكوني . ولكنه اعترض على « لكع » . فاستحق ان يوصف بالخيانة والخبث .

انا اعتقد لو ان الشاعر القديم قد امتدح اميل حبيبي بهذا البيت :
« لا عيب فيهم غير ان سيوفهم بها من قراع الدارعين فلول »
لا اعتبره هجاء . انه يشتم سيفه .

انما الروايات بالنيات

ومنهج النية لا يقتصر على نحض النقد للعمل الفني ، ولكنه منهج ينسحب على تفسير العمل الفني . يكفي الانسان ان يكون ذاتية حسنة ، حتى يكتب عملاً ادبياً متميزاً . ان اميل حبيبي يهمل كل نقد موجه لعمله « لكع بن لكع » ، عدا المديح ، ويدافع عن فنية عمله بالتالي :

— لا بد لروايته المسرحية ان تكون جيدة ، لأن الذين تحدثوا عن نواقصها اعداء للطبقة العاملة ، اعوان للانظمة العربية ، ماركسيون قوميون ، بورجوازيون صغار ، مراوغون ، مخادعون ...

— انه كتبها بنية حسنة . فقد اراد الاجابة على السؤال التالي : لماذا لم يحقق الشعب الفلسطيني شيئاً من مطالبه المشروعة ، رغم انه ضحى كغيره من الشعوب ، او ربما اكثر .

— ان رسالة الغفران لابي العلاء المعري عمل عظيم ، فلا بد ان تكون « لكع » كذلك .

— ما اكتشفه الاستاذ احمد بدر من معادلات ذهنية في الكتاب .

دراسات

وعندما نتأمل هذه المعطيات ، نتأكد ان الاستاذ اميل صادق النية ، شديد الاخلاص لشعبه ، دائب البحث عن طريق للخلاص . ولكننا نسأل السيد الكاتب بصدق : هل يعتقد ان أياً من هذه المعايير ، يصلح لتقييم العمل الادبي ؟ وهل يعني ، هذا ، انه حين الغي كل مدارس ونظريات النقد ، قد جاء بالنظرية النقدية الكاملة والحاسمة ؟ ليس امامنا من خيار سوى القول : ان الرد بالايجاب على هذين السؤالين هو ما نستطيع استنتاجه من مقال اميل حبيبي .

يبو ، هنا ، ان اميل حبيبي يريد ان يفعل في مجال الادب ونقده ، عكس ما فعله في السياسة . انه يعتقد ان نظريته النقدية هذه تجب ما قبلها . ان مجرد الاشارة الى نظرية نقدية سابقة على نظريته ، يعني الخيانة . وباختصار ، يريدنا ، في مجال النقد ، ان نعيش بلا ذاكرة . في حين ان المأساة الحقيقية في وضع الانسان العربي كما يذهب حبيبي انه يعيش بلا ذاكرة : يهبط الدغفل من فوق كتفيه ، لتركب شهر زاد فوقهما .



المشكلة التي يطرحها الحوار مع الاستاذ اميل حبيبي ، هي انك تحاور البراءة المطلقة . لأن عليك ان تبدأ معه من البداية ، فتوضح : ما هو الادب ؟ ما هو النقد ؟ ما هو الحوار ؟ وعندما تجيب ، يطالعك بعينين شكاكتين ، تقولان : « الايخدعني ؟ » ثم يعود لطرح اسئلة اخرى ، تعيدك دائماً الى البداية : لماذا يكون الادب هكذا ، ولا يكون شيئاً آخر ؟

يمعنى آخر ، انك تفتقد ، معه ، الاسس المشتركة لبداية اي حوار ، وكأن التاريخ ابتداء منذ لحظات .

لهذا ، فلنقطع هذا الحوار مع اميل حبيبي ، لنقيم حواراً آخر ، مع ابيه . ولن اطيل فيه .

السداسية

اعلم جيداً ، انني اقوم بدور « عجائز الفرح » ، في تقييمي لاعمال اميل حبيبي الادبية . الكل مجمع على الاعجاب بما يكتب - خاصة المتشائل - الا انا . الا يعد هذا خروجاً على اجماع الامة ؟

اذكر نوة عن المتشائل ، اقامها اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، فرع القاهرة ، شاركت فيها مع الدكتورتين لطيفة الزيات ورضوى عاشور . وكانت

الدكتورتان شديدي الإعجاب بالرواية . ولم اكن كذلك . وكان جمهور الحاضرين متعاطفاً مع الرواية ، ومع آراء الناقدتين . اما اراي فلم تقنع احداً . ولكنني - وهذه ميزة مصر - لم اواجه اتهاماً بالخيانة ، بل نقاشاً ساخناً ، امتد الى خارج القاعة ، والى الايام التالية . فالمثقفون المصريون ، ربما لغياب مؤسسة القبيلة ، لا يلتزمون بمنهج النية النقدي ، المشرقي - البدوي ، والذي استطاع الاستاذ اميل حبيبي ، بمقاله ، الذي ناقشه ، هنا ، ان يتسيده ، نون منازع . رغم هذه المحاذير - اجماع الامة ومنهج النية وما يترتب عليهما - فسوف اناقش اعمال اميل حبيبي الادبية ، بادئاً بـ « سداسية الايام الستة » .



في السداسية ، نحن امام امثلة توضيحية ، وشروح لمقولات ذهنية .. فماذا نعني بذلك ؟

سأقصر حديثي على قصة واحدة ، هي « واخيراً نور اللوز » . ففي ابداء الرأي فيها ، سوف نكون ابدينا الخطوط العامة لنقصدنا للقصص الاخرى . تبدأ القصة بلقاء يتم بين الراوي ، والاستاذ « م » ، بعد انقطاع دام عشرين عاماً . وقد تم هذا اللقاء بعد قيام دولة اسرائيل بعشرين عاماً ، وبعد حرب الايام الستة ، حيث استطاع فلسطينيو عام ١٩٤٨ ، ان يلتقوا بفلسطينيي الضفة الغربية ، وقطاع غزة .

والمشكلة التي دفعت بالاستاذ « م » لزيارة الراوي ، هي السؤال عن الكيفية ، التي انتهت بها حكاية حب ، ابتدأت تحت شجرة اللوز ، في باب طلعة اللبن . يقول الاستاذ « م » :

« اني اذكر عنه قصة جميلة . لا ادري كيف وصلت الي . فصاحبته قطعت فرعاً من الغصن ، وقدمته اليه ، واستبقت الفرع الآخر . وتعاهدا على ان يحتفظا كل بفرعه ، وان يلتقيا في الربيع القادم ، حين ينور اللوز ، فيأتي باهله ، ويخطبها من اهلها . فكيف كانت نهاية حبهما الجميلة ؟ » .

وللحظة ، اقترب الاستاذ « م » من كشف السر . فحين ارتقى اول منعطفات طلعة اللبن « فلتت مني شهقة حين عبرنا المنعطف الاول ، وارتج لساني ومقود السيارة في يدي . وهتفت بزملائي الذين كانوا معي في السيارة (عشرين سنة وانا احلم بهذه المنعطفات اللولبية . هذه الطلعة لم تغب عن ذاكرتي يوماً واحداً هذا الهواء النقي . هذا الاربيع اعرفه . اني استنشق رائحة رافقتني طول العمر . هذا المكان مكاني !) » .

دراسات

انه يقترب من التذكر . ولكن يمنعه منه تنبه زملائه أن « تصاريحنا لا تنص على انه يسمح لنا بالنزول في طلعة اللبن » ، وكذلك نكاتهم السخيفة :
 « وهذا يتهمكم على ذكرياتي عن هذه الطلعة ، بأنني في يوم من الايام ، قبل عشرين عاما ، قد بولت في احد منعطفاتها » .
 ثم انصرف عنها تماما ، عندما قال احد زملائه ان الامر اختلط عليه بسبب الشبه بين هذه الطلعة ، وطلعة العبهرية في طريق الناصرة – حيفا . « فرجع حجرا ثقيلا عن صدري » .

فيحدث الراوي نفسه : « ... الانسان اعجز من ان يقتل ضميره ، فيقتل الذاكرة ! » .

ويتضح لنا احتجاج الراوي ، حين نعلم ، ان بطل قصة الحب التي يتحدث عنها الاستاذ « م » هو الاستاذ « م » ذاته . وان المرأة التي احبها ، ابتعدت عنه ، وتزوجت غيره ، وعاشت في الضفة الغربية . في حين ان « م » ظل في اسرائيل .
 والحكاية غير مقنعة . لا يوجد شيء في ظرف الشخصية ولا تكوينه النفسي ، ما يشير الى حادثة ، لها قوة وعنف الصدمة ، التي تؤدي الى فقدان الذاكرة . كيف يبرر الكاتب هذه الواقعة ؟

لا يتم ذلك من خلال منطق الشخصيات ، ولا الاحداث . بل يأتي من خلال شرح ذهني مطول ، جعل لها الكاتب شكل فكاهات ، ينقصها الكثير من حسن الفكاهة .
 الاستاذ « م » – كما يخبرنا الراوي – تقوقع على نفسه ، بعد قيام بولة اسرائيل ، وابتعد عن كل المناضلين العرب ، داخل اسرائيل . ولكن اعماقه الفلسطينية ظلت حية . وهو قد حاول جاهدا ان يحتفظ بهذه الثنائية : الخضوع الخارجي ، والشوق الى فلسطين موحدة . غير انه يعترف انه فشل . وها هو الآن يجاهد ان يستعيد ذاته الفلسطينية (التي تمثلها الحبيبة القديمة) فلا يستطيع .

وثنائية الموقف هذا ، ونتائجها المؤلة ، لا تجد عند الكاتب تعبيرا انسب من جعل الاستاذ « م » يقول ، ان هذه الثنائية بدأت ، حين قرأ رواية ديكنز « قصة مدينتين » ، ثم يضيف :

« .. شرعت في كتابة « قصة مدينتين » من تألفي ، مدينتين من بلانا ، حيفا والناصرة . وكتبت فصلها الاول ، فاذا القصة تنتهي به ، فطرحتها . ثم قررت ان اتخصص في موضوعين : الانجليزية والمحاماة . ولكنني لم افعل . وعالجت قرض الشعر بالانجليزية والعربية ، فقرضت الهواء ، باللغتين معا »
 ويواصل . انه كان يرغب في انجاب طفلين ، فانجب واحدا فقط ، وانه يعطي للطلبة

غالب هلسا

كتابين للقراءة ، وشاعرين للحفظ ، وادبين للمقارنة ، وساعتين للامتحان ، وانه وهو صبي كان يلعب بابي الذننين .

هل يمكن لموقف شديد التعقيد ، ينطوي على ازواجية الشخصية والسلوك ، وفقدان الذاكرة ان يجد له معادلا في هذه الفكاهات ؟

اننا ، هنا ، امام مثال توضحي ، لما يعنيه المؤلف بالثنائية . وهي قد توضح ، ولكنها لا تصف حالة انسانية . ان هذا التراكم للشوق الى تحقيق الثنائية ، والفشل المتواصل في ذلك ، هي براهين عقلية ، ميكانيكية على خطأ مثل هذه الثنائية . وهي حتى ، بصفتها عقلية وميكانيكية ، لا تفي بالغرض .

والفكرة ، وراء ذلك كله ، بسيطة للغاية : الانتماء الى فلسطين ، واستعادة شطريها – في الذاكرة ، وفي الفعل مستقبلا – لا يتحقق الا بفعل ايجابي . اما مجرد اضمار فلسطين في القلب ، والخضوع الفعلي لاعدائها ، فسوف يجعلنا نفقد الارض « فرع اللوز » والحب الكبير الذي انطوت عليه جوانحنا .

وهكذا نجد انفسنا امام واقعية بسيطة : فقدان الذاكرة . وعندما يحاول الكاتب ان يقنعنا بها ، يحيلنا الى ظروف خارجية : قضية فلسطين ، الكفاح ضد الصهيونية ، ترسيخ العلاقة بين فلسطين الداخل والخارج الخ والمؤلف حين يصف هذه الواقعة ، نراه يتحدث عن ثنائية مطلقة – الجمع بين الانجليزية والمحاماة مثلا – وحين يغوص في الدوافع ، يكشفها لها بمعزل عن بطله ، كافكار ومطلقات . وعندما نتوقع – ولنا الحق في ذلك – ان نرى نتيجة لهذه الواقعة نسمع خطبة اخلاقية خالصة :

« يا للانسان ! اينبح في ذاكرته نكريات لا يقوى على احتمالها ؟ » .

هذا ما كنت اعنيه عندما قلت في البداية اننا امام أمثلة توضيحية ، وشروح لمقولات ذهنية .



ولا بد من الاشارة ، هنا ، الى مفارقة طريفة . بينما يحاول الاستاذ اميل حبيبي ان يؤسس في مقاله ، الذي نناقشه هنا ، نظرية في النقد والرواية والسياسة تقوم على ان الاعمال بالنيات ؛ نجده ، هنا ، في هذه القصة ، يعتبر الفعل الايجابي والمعلن هو الامر الهام . وهو هام الى حد الغاء النية ، وربطها بالفعل . فالفعل – وهو الرضوخ – قد ألغى النية التي تتضمن وحدة فلسطين وحريتها .

دراسات

المتشائل

يدخل سعيد ابو النحس المتشائل اسرائيل ، راكباً حماره ، قاصداً الخواجه سفسارشك . لقد رياه والده على طاعة اولي الامر ، واوصاه ان يذهب ، إن ساءت به الاحوال ، الى سفسارشك ، ويقول له :
« والدي ، قبل استشهاده ، سلم عليك ، وقال : دبرني ! » .
فدبره .

يدخل الى مقر الحاكم العسكري ، بمشهد كوميدي ، اذ اندفع بحماره يصعد الدرجات الثلاث وهو يصيح :
- سفسارشك ، سفسارشك ! انا فلان بن فلان ، ولا انزل الاعلى عتبة سفسارشك .

فشتمه الحاكم العسكري ، فصاح :

- انا طنيب على الخواجه سفسارشك

المهم . يعمل ابو النحس مخبراً في الشرطة السرية الاسرائيلية .
ويعمل سعيد بهمة لا تفتر ، باعتباره مواطناً اسرائيلياً ، شديد الولاء والاخلاص .
ولكنه يعجز عن ذلك : تكوينه العربي يتمرد عليه ، دون وعي منه . وكونه صاحب حق في الارض ، يتسلل الى لسانه وفعله فيركبه . وهو بالاضافة الى هذا يختار نساء ، او هن يخترنه ، ارتبطت جنورهن بالارض ؛ يحملن اسماء تلخصهن ، فهن سوف يسعين يوماً الى العودة ، والبقاء في ارضهن ، فلسطين .

هذه هي مأساة المتشائل . يريد ان يخون ويرتاح ، فيتمرد عليه لاوعيه ، فيجعله يختار حبيبة وزوجة وابناً - فقد اختار ابنه بالفعل ، واختار مصيره حين سماه ولاء - يربونه عن الخيانة . فينتهي به الامر لأن يجلس على خازوق .

والنولة الاسرائيلية ، في عمق لاوعيا ، تعبر عن عجزها عن هضمه واستيعابه . ان ربيتها تجسد عنصريتها ؛ وتعكس شعوراً اعمق من ذلك بكثير ، اي انها محتلة وغاصبة ، وان لا مكان لعربي ، من اصحاب الارض فيها .

سعيد ينتسب لقبيلة (التويسات) العربية . وافراد قبيلته من التيوس موجودون في كل بلد عربي . واسم جده الاكبر ابجر . وهو الذي قال فيه الشاعر :
يا ابجر بن ابجر يا انت انت الذي طلقت عام جعت .

امه جارية قبرصية ، هربت مع جده الاعرابي .

ان لا وعية العربي هو الذي جعله يرفع الشرف الابيض فوق عصا الكنسة . كان ذلك تلبية لنداء وجهته الاذاعة الاسرائيلية ، الى المواطنين العرب ، بعد هزيمة ١٩٦٧ . طلبت فيه ان يرفعوا الاعلام البيضاء فوق بيوتهم ، في المناطق التي احتلت خلال الحرب . فرفع المتشائل العلم فوق بيته ، في حيفا ، معلناً - دون ان يعي ذلك - ان حيفا مدينة محتلة . وهكذا ، نفى بضربة واحدة شرعية الدولة الاسرائيلية . ومشكلته ، مع من يحب من النساء ، اكثر تعقيداً . يعاد يطردها الاسرائيليون ، ولكنها تعود دائماً ، بشخصها حيناً ، بابنها الفدائي حيناً آخر ، بينتها وحفيدتها . تعود يعاد ، لتخلق لسعيد المشاكل .

اما باقية ، فهي تبقى لتمديدها في جوف الارض ، وتخرج الكنز والسلاح منها ، لتسلمه لابنها . اما الابن (ولاء) فهو المفارقة القصوى بين لا وعي المتشائل ووعيه . لقد سماه ولاء ليؤكد ولاءه للدولة الاسرائيلية ؛ ولكنه كان يدرك في اعماقه ان ابن باقية ، وجيل الابناء كلهم ، سوف يكون ولاؤهم لشعبهم ولارضهم .

حتى تكوينه الجسدي يخونه ، ويحرجه ، كما اشارت الدكتورة رضوى عاشور . ان قامته « اطول من قامة الحاكم العسكري ، حتى بدون قوائم الدابة » . ان المغتصب ، في حقيقته ، ضعيف امام صاحب الحق .

فالرواية صراع بين لا وعيين - المتشائل والدولة الاسرائيلية - وتوافق بين سطحين للوعي . ينتهي ذلك كله بسعيد جالساً على خازوق .

ولكن المشكلة الاساسية ، في هذه الرواية هي ما ذكرته في ندوة « السفير » ، بأن شخصية المتشائل لا قوام لها ، بل هي مسخرة للبرهنة على وجهة نظر المؤلف .

فماذا نعني بذلك ؟

ان علينا ، في البداية ، ان نتأمل شخصية المتشائل . حين تطرح الرواية معطيات الضمير الجمعي ، وهي الثورة ، ومعطيات الوعي ، وهي الخنوع ، عند المتشائل ، فان ذلك يتلاشى في الاجزاء التالية للرواية . اننا نعجز تماماً ، عن الاحساس بتلك الازمة الروحية ، الناجمة عن وضع المتشائل ، الذي شرحناه . بل ان هذه المعطيات ذاتها ، تكاد احياناً تتلاشى امام قصدية المؤلف ، ووعيه الذي يفرضه على المتشائل .

حين تبتعد المرأة وطفلها عن الطريق ، بامر من الحاكم العسكري ، الذي يرافق المتشائل في سيارة الجيب ، يلاحظ المتشائل :

« ... فكلمنا ابتعدت المرأة عن مكاننا ، الحاكم على الارض وانا في الجيب ، ازدادا طولا حتى اختلطتا بظليلهما في الشمس الغاربة ، فصارا اطول من سهل عكا . فظل

دراسات

الحاكم واقفا ينتظر اختفاءهما ، وظللت انا قاعدا انكمش ، حتى تساءل مذهولا : متى يغيبان ؟

الا ان هذا السؤال لم يكن موجها الي .

والبروة هذه هي قرية الشاعر الذي قال ، بعد ١٥ سنة :

اهنىء الجلال منتصرا على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية ، مرحى لسفاح الطفولة «

ونقرأ في الهامش ، ان الشاعر المقصود هو محمود درويش .

في هذا المشهد ، نستطيع ان نلمس تجسيدا للاوعي الجمعي ، عند المتشائل . ولكن الغريب ان باطن المتشائل ، قد اندمج مع لاوعي الحاكم العسكري الصهيوني ، لان التجسد ، قد وجد دلالاته موحدة عندهما .

وفي احيان اخرى ، يستبدل المتشائل وعية بلا وعيه . ويصبح لا وعيه مجرد لباقات :

« ... عطفنا على ما شرحته من اصول التأديب في سجونكم ، هي من الانسانية والرحمة في معاملة المسجونين بحيث لا تختلفون فيها عنكم خارجها في معاملتنا ، ولا نختلف ... »

وعندما يتحدث الرجل الكبير عن الخضرة ! التي تعم كل مكان تحتله اسرائيل ، يسأله المتشائل :

« - لهذا هدمتم قرى اللطرون ، عمواس ويا لوببيت نوبا، وشردتم اهلها ، يا معلمي الكبير ؟ »

والرواية مليئة بامثال هذه اللفقات الذكية ، ولكنها ، رغم نكائها ، لا تتفق مع شخصية سعيد ، ولا الرجل الكبير .

اننا ، هنا ، لا نواجه المتشائل ، وهو يعيش الازمة الروحية العميقة ، الناتجة ، عن الصراع بين خنوعه ، ومعطيات لا وعيه الرافضة ، بل نواجه فهما ولباقتين متجاوزتين للمتشائل . انهما ، دون شك ، فهم ولباقة المؤلف ، الذي نسي شروط ، وحبود الشخصيتين المتحاورتين ، وجعل من احدهما صاحب نكاء فائق ، ومن الآخر - الرجل الكبير - نصف ابله .

ولا بد لنا، هنا، من الحديث عن نوعين من الفكاهة : الفني ، والعادي . الفكاهة ، في مستوياتها الدنيا ، هي حدس بالمفارقة اللفظية ، او المفارقة في الموقف . وهي في مستوياتها الراقية ، انبثاق تلقائي ، من داخل الموقف ، او من خلال وضعه بجوار

موقف اخر . بكلمة اخرى ، انها ذلك النفاذ العميق ، التلقائي ، والمبهج الى الوجه الخفي من الموقف . وهي بهذا ، نتاج عملية جدل ، بين السطح والعمق ، او على حد تعبير هيجل ، الجدل بين الظاهر والواقع .

وفي العمل الادبي ، نواجه ثلاثة انواع من الفكاهة . الفكاهة السطحية ، التي يقحمها المؤلف اقحاما ، مثل السخرية من شخصياته ، او التدخل في منطق العمل الادبي ذاته ، ليجلق - المؤلف - موقفا فكها . وهذا النمط يقف خارج الفكاهة الفنية .

النوع الثاني ، سخرية المؤلف المستمدة من منطق العمل الادبي ذاته . نجد ذلك عند تولستوي ودستويفكي ، وتشيكوف ، مثلا .

ثم هنالك الفكاهة ، التي تنفجر من قلب الموقف . وهذه ارقى انواع الفكاهة . نستطيع القول ، هنا ، ان فكاهة الاستاذ اميل حبيبي ، في رواية (المتشائل) هي - في الغالب - من النوع الاول . واعتقد ان المثال الذي اوريناه ، عن الحوار بين المتشائل والرجل الكبير ، وهما متجهان الى سجن الشطة ، يوضح هذا النوع من الفكاهة ، الذي يقحمه المؤلف على شخصه ، ومواقفها ، ومعطياتها .

ولا تفقد شخصية المتشائل خصائصها ، من خلال اهمال عمق الازمة الروحية التي يعيشها المتشائل ، بل ان ملامحه وسماته الشخصية تختلط وتتعارض ، دون ضابط او رابط ، ففي بعض الاحيان نجد سعيد ، المتشائل ، وقد امتلا علما ، ومعرفة عميقة بالامور . انه يعرف ان الرئيس الامريكي جونسون ، ويعرف انه لا يملك الكفاءة ، التي تؤهله لأن يكون رئيسا للجمهورية . كما يقتبس ابن عربي ، ويسخر من السياسة العرب ، ومن القرار ٢٤٢ ، ويحفظ مقاطع كاملة من شكسبير ، باللغة الانجليزية . يعرف ذلك كله ، وينفذ يحسد عليه ، ثم يتحول فجأة الى ساذج ، يعتقد ان لكل شيوعي صندوقا مليئا بالجواهر والسلاح ، يخفيه في باطن الارض :

« ادركت سركم ، يا استاذ ! فكل واحد منكم ، اذن ، لديه صندوق حديدي ، في طنطورتها ، حيث اخفى والده كنزه الذهني » .

كما نراه ، في موقف آخر ، يصر على الدخول ، بحماره ، الى حجرة الحاكم العسكري .



من هذا كله ، نستطيع القول ، ان الثنائية التي يعيشها المتشائل قد فقدت مقوماتها ؛ واعني بها الشخصيات المقنعة ، المواقف والاحداث المنسجمة . ففي معظم

دراسات

اجزاء الرواية ، تصبح الشخصية الرئيسية ، وهي شخصية المتشائل ، مجرد حيلة ، يعبر فيها المؤلف ، عن آرائه . ان المتشائل ، بين يدي المؤلف ، يصبح كقطعة الاسفنج الرخوة ، يفعل بها ما يشاء .

ونستطيع ان نقول عن الشخصيات الاخرى الشيء نفسه . انها لا تلفت نظرنا ، الا بمجرد كونها جزءاً من برهان على شيء . وعند ما تنتهي ، تخفت ، الى ان تستدعي ثانية .

في العدد الاول من مجلة « الكرمل » ، كتب فيصل دراج عن رواية (المتشائل) يقول انها تذهب « في ممارسة كتابية تقول القول ولا تقوله ، تشي بالواقع وتحجبه ، اي تكتب « نصف القول » ، وتترك النصف الآخر – الحاضر / الغائب – للقارئ ، الذي يبحث مع الكاتب عن جنور المأساة الفلسطينية »

ومع ان الدكتور فيصل ، قال هذا ، في معرض مدح الرواية ، ولكن علينا ان نتساءل عن طبيعة « نصف القول » الذي لم يقله اميل حبيبي . اننا لا نحتاج الى بحث طويل : فهذا « الحاضر / الغائب » هو مجموعة من الافكار والاراء والوقائع السياسية . وفيصل كاد ان يقول هذا ، حين جعل هم القارئ ، ان « يبحث مع الكاتب عن جنور المأساة الفلسطينية » .

ولا اعتقد ان هنالك فنا حقيقيا ، يحيل القارئ الى دراسة تاريخية او سياسية . بل يحيل الفن الحقيقي قارئه الى ذاته – اي ذات القارئ – . هذا ما يفعله بريخت في مسرحه التعليمي . انه يضع عالم المشاهد امام عينيه . ومن خلال تغريبه لهذا العالم ، يعيش المشاهد عالمة الواقعي .

وهيمنجوي يكتب « خمس القول » ، ويقول انها الجزء الظاهر من جبل الجليد العائم . اما الاربعة اخماس الاخرى ، فهي غائصة تحت الماء . وهو في هذا يحيلنا – كقراء – الى نواتنا ، حتى نستكشف الاربعة اخماس التي اخفاها . اي ان وظيفة الفن هي معرفة الذات ، والانفتاح لمعرفة النوات الاخرى لا تجميع المعلومات ، او القيام بدراسة تاريخية او انثروبولوجية .

ومشكلة اميل حبيبي الرئيسية هي « نصف القول » هذا . فنحن دائماً محالون الى احداث ووقائع وافكار خارج الرواية . وحين تقع هذه الرواية بين يدي قارئ ، لا يعرف تفاصيل وبقائق القضية الفلسطينية ، فانها تفقد كل شيء . وبهذا تفقد قدرتها على مخاطبة الانسان ، الا اذا كان ينتمي الى مجتمع معين ، ويملك معلومات كافية عن هذا الموضوع . ومثل هذه الكتابة ينقصها الشرط الاساسي للكتابة الفنية : القدرة على مخاطبة الانسان في كل زمان ومكان ، لانها تحيل الانسان الى ذاته .

الرمز

ويتخذ « نصف القول » ، هذا ، بعده الكامل في رموز الرواية . تقول الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها « موقفان ، طريقان » ، المنشور في العدد الاول من مجلة « الكرمل » عن « المفارقة » في (المتشائل) : « وتكتسب المفارقة التي تقوم على كشف العلاقة ، او ابراز الشيء بمضاهاته بضده ، فعالية خاصة ، بين يدي اديب ماركسي ، يتبنى المادية الجدلية ، التي ترى في العلاقة والصراع بين الازداد ، قانونا يحكم المادة ومسيرة المجتمع والتاريخ » .

وتأتي الاستاذة الناقدة بامثلة على الرؤية الجدلية في الرواية : مسألة استتاله المرأة وطفلها التي ذكرناها منذ قليل ، وكذلك كون المتشائل اطول قامة من الحاكم العسكري ثم تعلق قائلة :

« وهكذا يتحول وجود المرأة وطفلها الى معادل رمزي لديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » .

والذي تسميه الدكتورة جدلا ، ليس اكثر من تشبيه بلاغي بسيط ، وقد يكون استعارة ، اذا اعتبرنا الطول دلالة معنوية ، وليس واقعا خارجيا . فالطول ، قد يعني التقدم في الفضل والاهمية . فعندما سأل الحجاج المهلب ابن ابي صفرة :

– ايهما اطول ، انا ام انت ؟

رد المهلب :

– انت اطول ، وانا ابسط قامة .

واذا تفحصنا طرفي التشبيه نجد الفكرة هي الاساس ، والمنطلق ؛ والحادثة الواقعية هي المثال التوضيحي ، وحتى نتأكد من ذلك ، فما علينا الا ان نضع كلمة (كأن) بين الفكرة المضمرة ، وتجسدها .

والمشبه هنا ليس مكثفيا بذاته ، بل يحتم علينا حتى يكون له معنى ، ان نعود الى المشبه به .

لهذا ، فان كون المتشائل اطول ، واقعياً من الحاكم العسكري ، امر لا اهمية له ، إن لم نحله الى مشبه به مضمّر ، وهو « ديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » . بالطبع ليست حال التشبيه دائماً . فقد نجد « كأن » عند ابي تمام ، ولكنها تشكل علاقة بين صورتين ، لا علاقة بين فكرة ، ومثال توضيحي . وعلى الرغم من

دراسات

هذا ، فلا احد ادعى ، ان التشبيه عند ابي تمام مواز للرمز .
لهذا اعتقد ، اننا مبررون ، حين نقول ان رواية « الوقائع الغربية في اختفاء سعيد ابي النحاس المتشائل » هي بناء ذهني ، تجريدي ، تجسد في امثلة توضيحية .
واما جدلية الرمز والواقع ، فسوف اوضحها ، من خلال رواية « يوليسين » لجيمس جويس ، ورواية « موبي ديك » لهيرمان ميلفيل .
تكاد رواية جويس تكون اعادة كتابة لآوديسة هوميروس . فكل مشهد من الرواية يوازي مشهدا من الاوديسة . ولكن رواية جويس قائمة بذاتها ايضا . واحالتها الى الاوديسة ، تعطيها مزيدا من العمق ، وتكرس وحدة التجربة الانسانية . اننا نصعد من ثراء وحيوية رواية جويس الى الرمز ؛ وهنا يعود الرمز – لا الفكرة – ليعمق الرواية ، ويكسبها دلالات جديدة . انها جدلية بين تجربتين ، تغني احدهما الاخرى .
واذا انتقلنا الى « موبي ديك » ، واعتبرنا الحوت الابيض رمزا للقدر الذي يسحق كل من يتحداه – والرواية تحتمل هذا التفسير ولكنها لا تقتصر عليه – نجد ان الرمز هو تكثيف لتجربة انسانية ، ذات طابع كوني ، انها عبثية الوجود الانساني ، وبطولة التحدي ، التي تصل الى حدود اللا معقول :
« لو ان الشمس صفعتني ، فسوف ارد الصفعة »
هذه هي عبارة اخاب .
ولكن الرواية تمتلك اكتفاء ذاتيا ، حتى لو لم تحل الى رمز .
انكر صديقا امريكيا ، اراني رسالة ، بعث بها اليه ، ابنه البالغ من العمر ١٤ سنة . كان الابن يقول في رسالته ، انه انتهى من قراءة « موبي ديك » . قال لي الصديق الامريكي :
– حين قرأت هذه العبارة ، كدت اسقط عن الكرسي من الدهشة . كيف يستطيع ابن الرابعة عشر ان يقرأ « موبي ديك » ؟ ثم تذكرت ، ان هذه الرواية – في احد مستوياتها – رواية مغامرات .
وهذه الحادثة مثال جيد ، على قدرة العمل الفني العظيم ، ان يخاطب الانسان في كل زمان ومكان – وكل سن ، ربما – .
نطلع بنتيجة من هذا ان الاحالة الى رمز ، او الى الميثولوجيا ، لا تعني الاحالة الى فكرة . فالرمز تجربة انسانية مكثفة . والعلاقة بين العمل الفني والرموز المحال اليها ، ليس علاقة بسيطة ، كما في الاستعارة او التشبيه ، ولا علاقة راكدة ، كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي . العلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة .
ان هذا يستلزم ان يكون طرف العلاقة الاول مكتفيا بذاته ، يجيء اكتماله من

علاقاته الداخلية - الاشخاص وعلاقاتها ، الاحداث وعلاقاتها بالاشخاص ، وبمسيرة الرواية الخ ... - . وهو - اي العمل الفني - بهذه الصفة يحال الى رمز . وهذه الاحالة لا تعني ان للعمل الفني وجودا ناقصا ، لا يكتمل الا بالرمز . بل يعني ان هذه الاحالة هي احدى المستويات المتعددة للعمل الفني . وهدفها حوار جديد مع الرمز ، يضيء الرمز والعمل والفني ، يؤكد وحدة التجربة الانسانية .

وهذه العلاقة بين الاثنين ، من ناحية الوظيفة ، لا تجعل القارئ يستعيد وعيه بتجربته الخاصة ، التي تماثل تجربة الفنان ، بل تعيد بناء استيعابه للرمز .

لكع بن لكع

رواية اميل حبيبي المسرحية « لكع بن لكع » هي اكثر اعماله انسجاما ، وتماسكا . لقد وجد فيها الكاتب ذاته الحقيقية ، وتخلص من الشوائب التي كانت تسود اعماله السابقة . وتتلخص هذه الشوائب في كلمة واحدة : الثنائية والغاء الجدل .

وهذه الثنائية ، كما ذكرنا منذ قليل تتمثل ، في ثنائية المفهوم للعمل الفني حيث يرى اميل انه نتاج عفوية ، تخط بين الشخوص وافكار المؤلف . وتجد هذه الثنائية تجسيدا لها في الفكرة - المثال التوضيحي .

والغاء الجدل ، نعني به ، ان الصورة الفنية عنده لها وجه واحد ، وهو وظيفتها في خدمة الفكرة . وهو بهذا يلغي الوجه الاخر للصورة الفنية ، وهو كونها مستقلة ، قائمة بذاتها . كما يلغي علاقتها العضوية بمجمل العمل الفني .

وبكلمة اخرى ، فان اقتصار الصورة الفنية ، على كونها مثالا توضيحيا ، قد افقدها جدليتها ، وبالتالي ثراءها ، وصدقها ، وفنيتها .

ان الشخوص ، قد اصبحت في « لكع بن لكع » افكارا ، ومقولات خالصة . والمسرحية وكاتبها ، لا يدعيان غير ذلك . لا احد من هذه الشخصيات يحتاج الى تدخل المؤلف ، في افكاره لان لكل شخصية منطقها المتناسك ، وهو منطق الفكرة ، او المقولة التي تجسدها .

هنا ، يعترف اميل حبيبي بحدوده : انه غير قادر على خلق شخصيات واقعية ، تصعد الى الدلالة من خلال احداث ومواقف مقنعه . وادرك حبيبي - ربما بشكل غير واع - ان مجاله الحقيقي ، هو ذلك المزيج من البناء الذهني والغنائية . وهو ، حين

دراسات

حاول تطبيق ذلك في قصص وروايات ، لها الشكل الواقعي فشل .
لماذا ؟

لأن مفهوم اميل حبيبي للابداع الابهي - وهو ما عبر عنه بالصدق المنفلت - كان يفلت زمام اميل حبيبي ذاته ، ويبعده عن اعطاء شخصياته واحداث ابه حياته الخاصة . حين يخلق شخصية صهيونية ، مثلاً . فانه يخلقها حاملة لتناقضات منطقها . وهو لا يقف محايداً ، امام هذا التناقض ، تاركاً لتطور العمل الفني ذاته ان يكشفه ، بل يدخل « بصدقه المنفلت » حاداً وساخناً ، ويكشف لنا هذا التناقض . ان مثل هذا الطبع الحامي ، لا يستطيع اقامة بناء موضوعي ، متكامل ، كالرواية لا وقت للانتظار . فالخطأ يقترب امام عينيه ، فكيف يسكت عنه ؟
هذه مسألة .

والمسألة الاخرى ، هي تكوين اميل حبيبي السياسي / الابهي . وهذا التكوين ليس ، بالضرورة ، نتاج السياسة بل ان الميل السياسي يصلح لها ، ويوافقها . اعني بذلك تركيز الطاقة الانفعالية ، وبالتالي - كما عند اميل حبيبي - الطاقة الانفعالية الفنية حول افكار ومقولات ، اكثر من تركيزها حول انسان واقعي له ابعاد ومواصفات واقعية .

في احيان كثيرة ، نلاحظ في كتابات اميل حبيبي ، السابقة على (لكع) بترا للسياق ، واستعجالاً لتطور الاحداث ، لأنها - المواقف والاحداث - تعيقه عن الخروج السريع بالنتائج التي يريدها .

من هنا نستطيع استخلاص احد الاسباب لشعبية كتابات اميل حبيبي . انها تنسجم اكثر من اعمال اي اديب اخر مع العقلية العربية في هذه المرحلة . فاشد ما يثير هذه العقلية انفعالياً هو الشعارات ، والمقولات الذهنية . ان طرح الشاعر يلمس على الفور عصباً حساساً ، يستثار على الفور ، الى ابعد حد . وهذه العقلية لا تعجب بعمل ابني جيد ، بالفعل ، الا من خلال سوء التفاهم .

كم من مرة شاهدت فيها معارض الفنون التشكيلية ، فاصادف هذا المشهد : عدد من الشبان والشابات يقفون امام لوحة . يقول احدهم فجأة :

- انني لا افهم شيئاً . ماذا يريد هذا الفنان ان يقول ؟

ويوافقه الآخرون . وان اعترض شخص ، فسنتكشف انه مكابر بطبعه . ثم يتقدم شخص يبدو ان له معرفة بمسائل الفن ، ويوحي بالثقة . يسأله عن « معنى » اللوحة . فيمتسم ، ويشير باصبعه الى الالوان والخطوط ، ثم يقول :
- انها صراع بين الخير والشر .

غالب هالسا

او !

– الشعب ينطلق من قمقمه .

الخ

وهكذا ، امام العيون المينوزية ، تتحول اللوحة الى مقولة ، فتصبح « مفهومة » ومثيرة للاعجاب .

نعود الآن الى « لكع » .

في هذه « الحكاية المسرحية » وجد الفنان ، من خلال بحثه عن اسلوب يناسبة في التعبير ، الشكل الفني الملائم ، وتجسد ذلك في ثلاثة عناصر :

– الفانتازيا .

– الشخصيات – المقولات الخالصة

– اللغة الغنائية .

يضاف الى ذلك ، الشكل الخارجي ، واعني به المسرح .

ان المؤلف لا يحتاج لان يتدخل هنا ، لأن هنالك شخصية او اكثر – شخصية متماسكة ومنسجمة منطقيا – تقوم بدور المؤلف على اكمل وجه . واما الشخصيات الشريرة فهي مدانه منذ البداية . يدينها تكوينها الجسدي ، وملابسها ، والاضاءة ، قبل ان يدينها الموقف الدرامي . ها هي شخصية دغفل ، الناطق باسم الرجعية العربية :

كومة من هشيم ، عفنة ، اشبه بما يتراكم « في جوف غابة اوروبية ، تتزاحم رؤوس اشجارها على نور الشمس ، فلا تترك منه ، للجوف ، سوى الاشلاء والفتات وجيف العفونة .

« ونرى ، في وسط هذا الركام – جزءا منه – شيخا هرما قمئا ، تنتشر صفرة الموت في سحنته الشبيهة بالارض الموات التي شققها الكسل قزما في طول عود من العيدان المقصوفة والجافة حواليه . له يدان ورجلان اشبه ما تكون ، في دقتها وفيما تثيرة في النفس من اشمزاز ، بارجل العنكبوت الدغفل واطرافه العنكبوتية . ويكون هذا الدغفل يحيط رأسه – صدقتم اولم تصدقوا – بتاج تتلأل جواهره حتى نخالها لقية في نبش نخالة .

« ويكون هذا الدغفل يخرج من فيه اصواتا حادة ، اشبه بفحيح الافاعي ، او بما يصدره صوت مسمار يسحب على صفحة من حديد » .

وهذا يشير الى حقيقة اخرى ، وهي ان امكانيات هذه الحكاية المسرحية لا تبدا مكتملة الا لمن يمتلك تصورا وخبرة في المسرح . وبحد اننى من هذين ، استطيع القول

دراسات

ان اخراجا يعتمد الاسلوب الفانتازي ، مع تكتيف ميلودي ، وتركيز على الملابس والاضاءة ، سوف يحقق نجاحا ممتازا . وهذا يعني تحويلها الى مسرحية ملابس ممتزجا بالابريت .

ومع مخرج خبير وفنان ، يستطيع ان يختار بعناية ، عناصر العرض ، فان جزءا لا بأس به من هذه الحكاية المسرحية يجب حذفه .

كان هذا الاستطراد لا بد منه ، لتأكيد - او ربما اعادة تأكيد - حقيقتين :
الاولى : ان المؤلف اختار الشكل الملائم لادبه ، اعنى به ، البناء الذهني ، الشخصيات - المقولات ، والفانتازيا . بهذا الشكل وحده ، استطاع المؤلف افساح المجال لكل طاقاته الانفعالية ان تعمل في الاتجاه الصحيح ، وان تتركز هنا ، ومن خلال التركيز الانفعالي ، اصبح اميل حبيبي اقرب ما يكون الى خلق شخصية انسانية متسقة ، رغم ما في هذا القول من مفارقة .

وحتى تزداد هذه الفكرة اتضاحا فدعونا نجري مقارنة سريعة بين هذه الحكاية المسرحية ، وبين مسرحيات بيرانديلو . في مسرحيات بيرانديلو نجد هذا المزيج من البناء الذهني المحكم . والفانتازيا والغنائية . ولكن عظمة بيرانديلو تبدو واضحة انه ، بالاضافة الى هذا المزيج ، فقد استطاع ان يخلق شخصيات انسانية ذات نبض حي وواقعي .

الثانية : الحقيقة الاخرى التي نلمسها بوضوح في هذه الحكاية المسرحية ، هي انها عمل ناقص ، يبحث عن الاكتمال من خلال اعادة تركيبها ، وازضافة عناصر درامية اخرى اليها .

لهذا السبب ، فان قراءة هذه الحكاية المسرحية ، دون التنبيه الى امكانياتها ، لا تعطي الكثير .

الحكاية الشعبية

في الحوار ، الذي اجراه الاستاذان محمود درويش والياس خوري ، مع اميل حبيبي ، والمنشور في العدد الاول من مجلة « الكرمل » ، جاء في احد الاسئلة : « ونحن نعتقد انك تكتب نوعا ادبيا واحدا ، هو مزيج من المقال والحكاية الشعبية .. » . كما ان الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها المنشور في العدد ذاته ، قد اشارت الى شيء مشابه .

اعتقد ان التشابه خارجي ، وان الحكاية الشعبية في الاعم الاغلب ، هي عمل فني يحتوي على خبرة انسانية عميقة ، ان عرفنا كيف نقرأها . سوف اعطي مثالا على

غالب هلسا

- ذلك . وهي حكاية (ليلي والذئب) ، التي اعتقد اننا سمعناها كلنا عندما كنا اطفالا .
 قالت الام ليلي :
 - خذى سلة الكعك هذه الى جدتك .
 واوصتها :
 - سيري في الطريق المستقيم . على جانبي الطريق زهور جميلة ، وطيور مغردة ،
 واشجار وهي قد تغريك بالانحراف عن الطريق . ولكن ان فعلت فسوف يخرج لك الذئب
 حتما ويأكلك .
 - حاضر يا ماما .
 قالت ليلي . ووضعت طاقتها الحمراء فوق رأسها ، وحملت سلة الكعك ، ومضت .
 ولكن ليلي نسيت وصية امها . رأت الحديقة جميلة ، تبهر الانفاس بجمالها فمالت
 نحوها ، قائلة لنفسها : « سوف اجمع باقة من الزهور لجدتي » .
 رآها الذئب وسألها :
 - الى اين انت ذاهبة يا ليلي .
 قالت له . سألتها عن عنوان جدتها ، فاعطته اياه فشكرها وانصرف
 عندما دخلت ليلي بيت جدتها ، رأتها نائمة في السرير فألقت سلة الكعك وقفزت الى
 السرير بجوار جدتها اخذت تنظر اليها وتسأل :
 - لماذا عيناك كبيرتان يا جدتي ؟
 الجدة : حتى اراك فيهما .
 وانذاك؟ وانفك؟ ونزاعاك؟ والجده تجيب حتى اسمعك فيهما . واشمك فيه ، واضمك
 فيهما وفمك ؟
 قالت الجدة : لاكلك فيه .
 صرخت ليلي فجاء الجيران ، وقتلوا الذئب .
 ظاهر الحكاية : ان من لا تطيع امها فسوف تعاقب .
 ولكن دعونا نقرأ الحكاية بلغتها . ليلي تلبس طاقية حمراء والدلالة واضحة : لقد بلغت
 ليلي سن النضج ، وجاءها الحيض . هنا ندرك على الفور دلالة الذئب المختبئ وراء
 جنة الزهور والطيور والشجر ، انه الحب وكلمة الذئب تعنى ايضا الشاب الذي يغوي
 الفتيات .
 عندما نتذكر ان ليلي ، تعرفت على الذئب ، حين انحرفت عن الطريق المستقيم . فان
 علينا ان نبحث عن المعنى المزوج للانحراف والاستقامة .
 والسؤال الذي لا تجيب عليه الحكاية : ما الذي جعل الذئب يمتنع عن اكل ليلي ،

دراسات

حين قابلها وبعد ان اخذ عنوان جدتها ؟ الامر المنطقي انه كان عليه ان ياكل ليلي ، ثم يذهب الى جدتها ويأكلها . فما الذي جعله يرتكب هذه الحماقة ؟

علينا ان نستعيد الفكرة الاساسية ، في كتاب فرويد (الطوطم والتابو) ، وهي ان النساء تظل محرمة على الابناء ، الى ان يتم قتل الاب . وقد استمر هذا الطقس عبر الالف السنين ، فلم يستطع اوديب الاقتراب من امه ، الا بعد ان قتل ابيه. وبالنسبة للبنات فعليهن قتل الام ، حتى يتاح لهن اقامة صلة جسدية (عقدة الكترا ، ومقتل امها) . ولكن الذي قتل الام هو الاخ اورست .

وحتى اذا كنا لا نتفق مع فرويد ، في تحليله ، فاننا نعلم انه على المستوى الاجتماعي لا بد من الغاء الام حتى تستطيع الفتاة ان تمتلك حريتها .
اذن ، نستطيع القول ، ان الذئب كان متواطئاً مع ليلي ، حين ذهب الى الجدة ، بشكل ما .

ثم ها هي الصبية تندفع الى احضان الذئب ولكن ما سبب صراخها ؟ ان علينا ان نأخذ بالاعتبار المعنى المزيج لكلمة (اكلها) . فانها - خاصة في اللهجة المصرية - تعني انه خدعها واغتصبها . وهكذا ، فعندما انتقل الذئب من طور المداعبة ، الى الفعل الحاسم ، صرخت ليلي .

فاني من قصص اميل حبيبي ، تحمل مثل هذه التجربة الانسانية الكلية ؟
ان التشابه بين قصص حبيبي والحكاية الشعبية ، هي الحكمة التي تخرجان بها تشابه سطحي لا يصلهما بشكل جاد .



وبعد ، فهذا الحديث الطويل استجابة لدعوة الحوار التي اطلقها الاستاذ اميل حبيبي . ولا اود ان اغمط نفسي جفعها ، فاقول : انها ايضا محاولة لنقل هذا الحوار من الذاتي ، من المناكفة ، الى الموضوعية . واملي ان ندخل هذا الحوار بافاق رحبة ، لا تصادر على المطلوب فيها ، اتهامات جزافية ، ولا تعال غير مبرر ، يرى في النقد هجاء ، ولا يرى فيه علما من اهم ما انتجت الحضارة البشرية. انني اتفق تماما مع الرأي القائل : ان اعظم انجاز معرفي ، هو عندما حاولت البشرية ان تضع نظرية تفسر فيها الفنون .

البشرية حين فعلت ذلك ، فهي قد وضعت اللبنة الاولى لمعرفة القوانين التي تصيغ العقل الانساني ، وبالتالي وعي الذات .

الاشياء وحاجز الصمت

شوقي عبد الأمير

« كانت لي ام سيئة فكانت الاشياء هي اول المقربين الي . لقد كنت الجأ اليها
لاتكلم . ولكنني لم اكن اعرف ان كنت انا الذي أتكلم أم هي ؟ »

لم تكن هذه العلاقة وحدها هي التي تسحب شعريوجين غيللفك الى وسط معزول
عن الشارع والحياة بمعناها اليومي في المدينة . هذه المدينة التي يعيش فيها الشاعر
منذ أربعين عاما .. انما نفس هذه الاشياء ، الجمادات او الماديات تنتقل الى شعره
وهي تحمل معها الكثير من خصائصها خاصة صمتها ، ليكون هو الآخر لغة تعتمل
داخل القصيدة وتلتحم بها بحيث لا يمكنك الاقتراب من عالم غيللفك بون ان تنهجي هذا
الصمت وتقرأه :

« الماء نفسه

ربما

نفسه

في غروب الشمس

ربما . »

للصمت في هذا المقطع مساحة بحجم الكلمات وهو يفرض نفسه بنفس الثقل
الذي تتركه المفردة . والصمت هنا ليس التأمل انما الفراغ ، او المسافة الزمنية التي
تستغرقها حركة النظر وهي تستقرىء المكان أو مجرد التوقف .

وعندما يحتفل غيللفك بهذا النوع من الحضور تكون القصيدة لغة الحوار
الوحيدة القائمة بين عالم هذه الاشياء ووجوده العالق بالكلمات « وسط بحر من الصمت
هو بحر الحياة الشعرية » كما يسميه . وهنا فان القصيدة هي الهدوء الأقل صمتا .
لذا فهو يلجأ لها للانصات الى صوته ومن ثم تلمس حضوره .

دراسات

ان اربعين عاما من العيش في المدينة – مدينة باريس – بون الكتابة عنها سوى قصيدة واحدة مطولة (نشرت في مجموعة بعنوان : مدينة) لدليل واضح بان كل ضجيج المدينة هذا واضطرابها لم يستطع ان يتوغل الى معادلة الصمت الشعرية التي يقيمها غيلفك في شعره . ولكنه عندما يسأل عن السبب في عدم الكتابة عن المدينة فهو يجيب :

« أنا الذي قضيت طفولتي في ريف كارناك Carnac وعلى أطراف البحر اكتب شعري شأن الكثيرين بذكريات الطفولة ، بالصور البدائية والاساسية التي تغمرني دائما ، ومع ذلك لم اكن ابرر لنفسي البقاء في هذه الدائرة ، هذه الانصباب مهما كانت مقنعة فانها ما كانت لتبرر هذا الوضع لو كان لدي حلم يشدني الى المدينة » .

ان افتقاد ما يسميه بـ « الحلم » في علاقته بالمدينة ، هو بالاحرى افتقاده لهذا الصمت الذي يشده الى الاشياء في قصائده وقيم النسخ الذي يربط قصيدته بالعالم الخارجي .

تتعدد أشكال الصمت في شعر غيلفك وتأخذ صيغا غريبة ومتنوعة ، فأنت تجد قصائد كاملة قائمة على لحظة صمت او مجرد نظرة تكاد تكون خاطفة . فعندما تقرأ على سبيل المثال قصيدة (النظر) وهي احدى قصائده الرائعة فان كل القصيدة لا تتجاوز الزمن الذي تستغرقه عملية فتح النافذة – هذا الفعل اليومي المبتذل – ومجرد النظر الى الخارج :

« يمكن لنظري ان يرى بعيدا

قليلًا من الالوان

قليلًا من التعرجات

كثيرًا من الخطوط

من الاشكال

المتراكمة

منذ أجيال » .

وهكذا هو حتى عندما يقفز من دائرته الصغيرة الى محور اكبر فانه لا يفلت من دائرة الصمت الكبيرة التي هي مركز حوارهِ الشعري .

ان غيلفك يدرك ذلك وحجمه بالنسبة له ، ليس كشاعر فقط إنما كإنسان ..

الشوقيات عبد الأمير

وهكذا يصير الصمت ، هذه اليابسة التي ما زالت تحت قدميه ، جزيرته الصغيرة التي
يحتمي بها ، ويصير مؤشر الخطر الكبير هو أن يتعالى الضجيج الذي يهدد آخر حدوده :
« حتى هذا الوقت
كان الصمت سلاحا
وخلاصا
ولكنكم ستحولونه
ضدي » .

فالصمت اذن ليس مبررا لحضور ابداعي فقط انما هو ايضا موقف اخلاقي
وانساني .

يأخذ الصمت في قصائد أخرى موقفا مشابها لموقف الاحتجاج هذا ولكن بشكل
أكثر خفاء وإيحاء ، فهو لا يصرح به ولا يعلن عن أي علاقة أخلاقية أو سياسية به ،
انما يتركه يملأ القصيدة شيئا فشيئا مثلما يملأ الظلام الليل حتى يكتمل به .. ويبدو
هذا النوع من التناول واضحا في قصيدة (X) فهو يوحي بذلك من العنوان :

« لم يعذبوه ولم يضربوه
ولو قلنا الحقيقة ، لم يضايقوه
لا سباط
ولا حديد مجمر
لقد جاءوا حيث كان
وكانوا عديدين
جلبوا له ما يشرب وما يدخن
كلموه عن حكاية طلب النجدة
شرب كثيرا
وتبعهم
دون ان يضطروا لدفعه
مشى بينهم فترة قصيرة
ولم يؤذوه
سوف لن يعيدوا الكرة » .

لقد اكتفى بأن يترك بطله ينتقل بين أيدي جلاديه بصمت كامل حتى النهاية . لعل
هذا الصمت الكلي اعمق صرخة يمكن ان توجهها ضحية الى جلادها .
« يا صحن الخزف المستعملة
التي فقدت بياضها
لقد جئت عندنا

دراسات

وانت جديدة
وقد تعلمنا الكثير خلال هذا الوقت » .

هذه « الاشياء » هذا الحوار المتكامل القائم بينه وبينها . هذه العلاقات الجديدة المبتكرة ومنطق الاحتجاج الكامن بين اختياره لها كمحاور والمادة التي يريد الايحاء بها . ان حوارا مثل هذا غالبا ما يتردد في شعر غيلفك الذي يتجاوز حاجز الصمت باختطاف اللحظة الشعرية بين لون الزمن الملقى على هذه الاشياء وظله على الناس من حوله وحركته المتغايرة باتجاه كل منهما في هذا الترصّد الحاذق والعميق لمشهد يومي ميت كهذا .

ان الشاعر قريب جدا من هذه الاشياء قربه من الصمت ومن الزمن . والزمن عنده هو زمن الطفل كتلة واحدة من الماضي والحاضر والمستقبل . هو فعل الديمومة والانتقال عبر بواثر الزمن الثلاث بشكل متداخل وشفاف . ولهذا لا نجد للزمن بحدوده المتنوعة اثرا لغويا مهماً على القصيدة او حتى ان يكون معنيا فيها ، انما مجرد انطباعات سيكولوجية . انه بالرغم من استعماله في الغالب للفعل الماضي مثلا في قصائده مع تنوع مواضيعها واساليب تناولها الشعري فان الفعل الماضي يتلون عنده بحكم درجة الكشف والظل السيكولوجي للقصيدة . لكن الشيء الاكيد هو ان طغيان الفعل الماضي عنده متأث من ان الماضي هو حدث انتهى .. اي هناك مبرر للصمت في هذا الفعل وهذا عامل مساعد في الكشف الشعري لدى غيلفك .

لا اعرف من أين جاءت كلمة « المادية » لدى بعض النقاد الفرنسيين (كشارل هاروش) الذين كتبوا عن غيلفك . هل المقصود بها ما يمكن ان نسميه « الشيئية » والتي قد تبدو اكثر ملائمة في شعره مما اصطلح على تسميته بـ « المادية » ؟ هل هذه العلاقة مع الاشياء هي التي صارت بلغة النقاد « الماركسيين » في الحزب الشيوعي الفرنسي « المادية » ؟ ام انها صرخة غيلفك بأنه : « يريد ان يعزل الله عن الاشياء ليمتلكها هو » ؟ انني اعتقد أن غيلفك اكثر روحية من الكثير من الشعراء الذين يحسبون على الجانب الروحي في فرنسا كـ بيير عمانوئيل مثلا ولكن بكثير من الاصالّة والغرابة . انه يحاول ان يمنح حتى هذه الاشياء ، الجمادات روحا : « من قال لك انها جمادات فقط ؟ » او قوله : « لا ادري ان كنت انا الذي اتكلم أم الاشياء » . ان عالمه مسكون بظل ميتافيزيقي غريب . وبهذا الصدد فان سن المفارقات التي تجدر الاشارة اليها الآن ، هو ما يؤكد عليه غيلفك نفسه وفي اكثر من مناسبة من أن النقاد

شوقي عبد الأمير

والصحافيين المسيحيين (اي الذين يعملون في الصحافة المسيحية الكاثوليكية) هم الذين يفهمونه بشكل أفضل وهم الذين يكتبون عنه اكثر النصوص كشفا وعمقا . وكان غيللفك قد نصحني في اول لقاء معه ان أقرأ ما كتبه النقاد الكاثوليك عنه .

ان الموقف من الله من وجهة نظر الشاعر السلبية ليس هو بالضرورة مبررا لفلسفة مادية . كذلك فان الانتماء الى الحزب الشيوعي الفرنسي والاقامة فيه طويلا لا يمكن هي الأخرى ان تعطي تفسيراً « ماديًا » لكتاباتة . يمكن بالطبع ان تعبر عن موقف ماركسي او سياسي من العالم والمجتمع انما لا علاقة للموقف الماركسي او السياسي بما يسمى بالشعر المادي . ثم من من الشعراء مادي ؟ وهل يمكن لشاعر ان يكون مادي بالمعنى الفلسفي للكلمة ؟ ربما هناك من يذكر اسم الشاعر التشيكوسلوفاكي ميرو سلاف هولوب ؟ ولكن لغة هولوب الجدلية الجافة وانتماءه الماركسي لا يمكن ان تبرر لنا اعطائه لقب الشاعر المادي .

ان فيكتور هيجو يذهب على العكس كليا من ما يسمى بالشعر المادي فهو يعتقد على ان الشعراء « حلولين » وهي ترجمة للكلمة الفرنسية (Panthéiste) اي يعتقدون بحلول الله او اله في اجسادهم . وكان هو أول المعتقدين بذلك .

ان للقصيدة قدرة « ميتافيزيقية » على الكشف وذلك باختراق الواقع الى نقطة خارجه مظلة عليه . وليس بالضرورة ان يكون هذا الموقف شهادة محصنة كما يريد له ذلك الواقعيون الاشتراكيون من النقاد .

الا يكفي قوس القزح الملون هذا القائم بين نقطتين لا نعرف بالضبط حدودهما ؟

اما غيللفك الشيوعي او السياسي بشكل عام :

« على طرقات المصنع

تاريخ

يصرخ بالانتقام » .

ان لغة غيللفك السياسية كثيفة مقتضبة هي الأخرى ومشدودة كسائر شعره . وهكذا فهو يعتمد المفارقة السريعة وحتى الخاطفة اذا ما اراد الخروج الى السطح . فان كلمة « المصنع » وحدها هي التي منحت النص أقوى مدلولاته السياسية واكثرها مباشرة . وان اختزال اللغة السياسية هذا حتى على مستوى المفردة يمنح للغته

دراسات

السياسية الوحدة بالاضافة الى انه يجنبها الشعارية او « المنشورية » ان صح التعبير .

وهو احيانا لا يلجأ حتى الى هذه المفردة ذات التأريخ والحضور السياسي « المصنع » وكأن المباشرة فيها تحاصره فيهرب منها الى لغة اكثر عمقا واقل دلالة خارجية :
« جرب البرهان »
« بشمس اقل » .

وهنا يكتفي بتصوير حالة جدلية لا يمكن ان تفلت من التلويح باحتوائها عن الفعل السياسي او اليومي .

ان حساسيته من اللغة المباشرة واضحة . ومحاولته استبدالها ظاهرة في كل قصائده ذات المضامين السياسية وهو يقول :

« لقد كتبت في فترة معينة قصائد – مناشير ولكن انتهى ذلك الزمن وانتهت هذه القصائد » . وكأنه يأسف على ممارسته هذه ولكنه يعتبرها جزءا من مراهقته .

لقد حدثني غيلفك في أن اكثر قصيدة سياسية نجاحا في شعره السياسي هي قصيدة « فيتنام » وقد وزعت هذه القصيدة بـ ٨ ملايين نسخة بعد ان طبعت في اليابان والقيت من الجو على الأراضي الفيتنامية . ان هذه القصيدة – على حد تعبير غيلفك نفسه وقد ذكر ذلك في المؤتمر الصحافي الذي عقده في بيروت في مقر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين – لم يكتبها عن فيتنام بالرغم من رغبته الملحة بالكتابة عنها . ولكنه قد كتبها بعد ان زار احد اصدقائه الذي انتحروا رأى جثته ، وانه قد كتب القصيدة في أولها عن الجثة ثم صارت قصيدة فيتنام هذه . وبهذا الصدد ذكر لي ايضا حادثة مشابهة حصلت للشاعر الفرنسي بول ايلوار وهو صديق قديم له ، فقد أخبره بول ايلوار يوما ان قصيدته « حرية » قد بدأ كتابتها وانجز جزءا منها عن زوجته .
« اكتب اسمك على .. »

ان المقصود هنا اسم زوجته ، ولكنه اكتشف اخيرا ان المخاطبة في القصيدة صارت الحرية . وقد كان ايلوار في ذلك الوقت لا يجروء بالحديث عن هذه الحالة الى الصحافة ؟

شوقي عبد الأمير

إذا كانت اللغة قادرة على اختزال العالم دون أن يتضاءل داخلها فإن غيلفك قادر على اختزال اللغة دون أن تتضاءل هي الأخرى داخل القصيدة . واستطاعة اللغة هي بالضرورة استطاعة الشعر . كيف يمكن أن يتجمع بدون القصيدة محيط الضجيج هذا الذي يصخب في الخارج ؟ كيف يمكن لهذا الدم أن يتفسح دون استطاعة الصراخ الكامنة ؟ ان حالة الصمت التي يغرق فيها شعر غيلفك لا تعني الهوء قط :

« ان ما يثير الرعب
في الهيكل العظمي
ليس المادة » .

بدءا من الانتقال الى الزمن الحاضر باستعمال الفعل المضارع ومواجهة المشهد – الهيكل العظمي وانتهاء بتعميمه خارج الحدود الفيزيائية المتبقية من الجريمة – الموت يمتد المسار الذي اختاره غيلفك لاطلاق « صرخته » الهادئة هذه .

بين الاستغراق في الاشياء وادانتها ، يخرج غيلفك من مأزقه الشعري ليقدم مجرد شهادة حضور قد تأخذ شكلا متوهجا فاضحا انما المواضع قد لا يراها الا هو :

« اسلبوا اذن
هذه الاجساد الممددة هنا
من احتياطي الثورة
الذي ما زال حيا فيها » .

او شكل ضحكة منطفئة ميتة هي الاخرى كما في قصيدة « ركام الجثث » :

« تعرف الجنس
من الاحذية » .

واحيانا امام تفجر مشهد من هذا النوع وهوله يهرب غيلفك من كل معادلة اخلاقية او اجتماعية او سياسية ليكتشف لوحده صيغة متفردة لشهادته فتراه في قصيدة « ركام الجثث » مشاهدا يبدو بعيدا اول الامر ، وهو يقترب شيئا فشيئا من المشهد يأخذ بتجميعه (في القصيدة) قطعة قطعة ولونا ولونا وكأن الصورة لم تكتمل ليدركها وعند ذلك يكون مطالبا برد الفعل فهو ينظر من البعد :

« احد اطراف الركाम هذا
يبدو مكشوبا واجرد
ساق – لامرأة طبعاً –
ساق صفراء
عليها جوارب بيضاء
وفخذ .. » .

دراسات

وهنا تدحرجه الصورة وكأنها خرجت من حصاره البارد لها وامسكت فجأة بمدرجاته ولكنه لن يستسلم لمنطقها فورا ولا يملك تجاه ذلك الا ان يتعجب :
« فخذ ،
حقيقي ! » .

بكلمة « حقيقي » يثبت كل شيء ، وهنا يتراجع هاربا من مادته التي اكتشفها ولم يعد في استطاعته احتواءها والرسم بها رغم محاولته . لذا فهو لا يملك بعد فشل هذه المحاولة الا الهرب :
« اصفر ... - لا شيء
لا شيء » .

يمثل هذا المشهد الشعري الهائل يواجه غيلفك اكثر الحقائق رعبا بالعودة الى طفولة حائقة وجريئة بحيث يكون بإمكانه العبث والفرار في الوقت المناسب .
ان معادلة شعرية حية وعميقة من هذا النوع تضع تحت تصرف الشاعر بعدا جديدا هو الزمن ، ولكن الزمن ليس كتاريخ أو لون انما كتجسد .

لن يتنازل غيلفك عن صمته بكل اشكاله حتى عندما يجمع انفاسه ويضع اصابعه على مواضع الألم باحثا عن الصرخة . في مطولته الاخيرة « صرخات » وفيها نجده يتقفى آثار صرخات كامنة أو غائبة أو أخرى يبتكرها . وبهذا فانه يرسم خارطة سرية للصرخة وكأن حواجز الصمت تترصده في مساره هذا . ان قصيدة « صرخات » بالرغم من احتوائها على تسعين صرخة (تسعين مقطع كل يصور صرخة ما) فانها تبقى نوعا من « الضجة » التي يثيرها الشاعر حول نفسه لكي « يخفي صرخته » الحقيقية الغير قادر على اطلاقها ... موته ربما :
« هذه الضجة
التي يثيرها البحر
ليخفي صرخته » .

وهو في بحثه عن اشكال جديدة وكامنة للصرخة - يوظف انكسارات اللون وعلاقتها بالحركة من حولها محاولا ان يمنحها حرارة ودفقا انسانيا :
« الغيمة ترحل
هكذا يصرخ اللون الازرق » .

شوقي عبد الأمير

او وبشكل اكثر استقراءا :

« وجهارا ايضا

تصرخ السلام الخشبية
لتطالب بالغابه » .

وأصوات أخرى يبتكرها ويمنحها طاقة التواصل من بعده :

« الحصاة التي يحتويها

الماء

تصرخ على الضفة » .

او :

« أصرخ من الملل

انا البركة التي احتلوني » .

بين البركة والاحتلال علاقة لا يمكن الا ان تكون مبتكرة . هكذا وكأنها ولدت

للتو .. وهي قائمة مزودة بكل طاقة للحياة والتواصل .. انني افهم الآن ما قاله غيلفك
لي في حوارى السابق معه :

« انني اعيش الصرخة كما لو كنت انا الذي صنعها » .

الصهيونية واليسار الفرنسي

عبد الكبير الخطيبي

ان العامل المشترك الذي يجمع مختلف النصوص الذي ضمها (الخطيبي) * في كتابه « النقد المزدوج » (دار العودة - بيروت) هو خضوعها لاستراتيجية واحدة ، لكنها تعمل في اتجاهات متعددة ، تلك هي استراتيجية النقد المزدوج التي تحيا على هامش الميتافيزيقا فتزعم الى تفكيك المفاهيم الاساسية التي تقوم عليها الفلسفة التقليدية كمفهوم الكلية والاصل ، والهوية والوحدة .

وفي نص « الصهيونية واليسار الغربي » يبين الخطيبي ان اليسار الاوروبي لا يخرج ، بصدد المسألة اليهودية ، عن الميتافيزيقا ولا يتحرر من مفوماتها . لذا فهو يدخل معه في حوار ليفك مفومات الهوية والاصل وتلك المفومات التي تقوم عليها الايديولوجية الصهيونية . فليست الصهيونية في نظر الخطيبي الا عودة تهكمية للوعي الشقي ، وانفصالا لا متناهيا يحيا على امل العودة الممكنة نحو الذات واسترجاع الهوية العمياء والاصل المفقود ..

ولتوضيح هذه الاستراتيجية طرحنا بعض الاسئلة على المؤلف ،

● عندما ظهر كتاب (Vomito Blanco) سنة 1974 كان حوارا مع اليسار الاوروبي حول المسألة اليهودية . فهل هناك ما يبرر نقله الى العربية في نظرك ؟ ولماذا من الايضاح هل وظفت في هذا الكتاب بعض المفاهيم التي تعتقد انها ضرورية لاعادة النظر في المسألة اليهودية ، وبالتالي فهي تصلح للقارئ العربي كما تصلح لغيره ، وليست وليدة ظروف مؤقتة ؟

□ ينبغي ان نذكر بأن هذا الكتاب ألف بعد حرب 1967 ، وأعني في فترة بعينها ، أي بعد الهزيمة التي منيت بها القضية العربية وبعد الضعف الذي حل باليسار العربي ذاته . لقد تمخض عن هذه الهزيمة ، كما هو معروف ، نتائج وخيمة لكنها لم تكن كلها نتائج سلبية ، بل كانت إيجابية كذلك ، فقد سمحت للثورة الفلسطينية

بتطوير مواقفها وتحديدها ، وقد واجه الفلسطينيون آنئذ مسألة هذا الانهزام ودلالته الأيديولوجية والاستراتيجية ، وكان عليهم أن ينجحوا من أجل تحررهم نموذجاً جديداً مغايراً لذلك الذي يسود العالم العربي ، حيث كان يعكس أيديولوجيات لا تتسجم فيما بينها . والأدهى من ذلك أنه كان ترديدا للنماذج العالمية السائدة وخصوصاً النموذج الأمريكي والسوفييتي ، وحتى الأوروبي .

لم يكن هذا الانهزام إذن ذا دلالة سلبية من الناحية التاريخية . أما من الناحية النظرية فكان ينبغي على النظرية أن تواكب التطورات التاريخية ، لكي لا يقتصر الكتاب على مجرد ترديد شعارات جوفاء ، لقد كانت المواكبة تعني أساساً الارتقاء بالنظرية إلى مستوى هذه القضية ، كان علي أن أكتب سجلاً عنيماً في مستوى عنف القضية ، كان على عنف النص أن يساوق العنف الذي تعرفه ساحة المعركة ،

كنت أرتئي إذن ، وأنا أقدم على هذا العمل ، ضرورة اللجوء إلى نظريات ومفاهيم كان بإمكانها أن تساعد على النفاذ إلى عمق المسألة الفلسطينية ، وعن طريقها ، إلى مسألة العلاقة بين اليهودية والإسلام ، بين العرب واليهود .

والحال أن اليهود أنفسهم قد لعبوا دوراً نظرياً أساسياً في الغرب ، فكان منهم كبار المفكرين أمثال (سبينوزا) وأنشتين وفرويد وماركس وآخرين غيرهم . كان على تنظيم هذا الصراع أن يحدد المواقع الاستراتيجية التي ينطلق منها . لذا اخترت مواقع نظرية ثلاثة هي : المسيحية ثم ماركس وفرويد .

لقد تساءلت أولاً عما تمثله المسيحية بالنسبة لليهودي . ماذا كان المسيح حين هو مفهوم ميثافيزيقي نظري في عين اليهودي ؟ فلربما كان هو مفهوم الخيانة ذاته ، بحيث يكون المسيح ذاك اليهودي الذي « خان » شعبه فأقام أخلاقه على هذا المفهوم ، لقد اتخذت بنوع من السخرية مفهوم الخيانة ، اتخذت المسيح كمفهوم خان الديانة اليهودية ...

الموقف الثاني الذي إنطلقت منه هو موقع ماركس باعتباره يهودياً معادياً للصهيونية وقد كان لذلك نتائجه ، سواء بالنسبة للأنظمة السياسية في العالم ، والعالم العربي على الخصوص أو عند اليسار الذي إستلهم الأيديولوجية الماركسية .

الموقف الثالث : هو التحليل النفسي وفرويد ، وهو أيضاً يهودي كما نعلم .

دراسات

لقد تعمدت إنتقاء بعض النظريات وأهملت أخرى مثل نظرية (هايدغر) الذي لم يكن يهوديا ، لكنني فضلت أن أنطلق من النظريات التي نمت في حضن اليهودية والتي في إمكانها أن تساعدنا على فهم الصراع . وهكذا خلصت الى مفهوم الوعي الشقي .

إن المسيح نبي ، ولكنه منظر أيضا . منظر عملي كما يقول (غرامشي) . وهذا شأن ماركس ، إنه منظر وداعية أيديولوجي ، أما فرويد فهو عالم ومنظر . لقد أحدث هؤلاء الثلاثة إنفصاما ما وقطعية : المسيح بالنسبة لشعبه والشعب المختار ، وذلك عندما أقام المسيحية على مفهوم الشمولية ، إن المسيح أسس نزعة إنسانية شمولية . وهذا شأن ماركس الذي جعل من الصراع الطبقي محرك التاريخ ، ومن تحرير الطبقة العاملة غاية يرمي إليها تاريخ الانسانية . إن شعار « يا عمال العالم إتحدوا » شعار شمولي عالمي . أما فرويد فانه يهودي ملحد مثل ماركس ، ولكنه كان في موقف أكثر تعقيدا باعتبار أنه لم يعتنق الصهيونية قط . إن التحليل النفسي عرف مجده في (فيينا) وإنطلاقا منها ، وذلك في أواخر القرن الماضي ، وفي نفس الحقبة ونفس الموقع إندلعت الصهيونية . لقد نمت الصهيونية في موازاة مع التحليل النفسي ، وقد التقت طرقيهما في بعض الاحيان ، فذهب البعض الى تبرير الصهيونية وإقامتها على نظرية التحليل النفسي ، وبالرغم من كل هذا فان فرويد ذاته لم يعتنق الصهيونية ، غير أنه لم يكن مناهضا لليهود . وما كان يهمني أنا هو كيف فكر فرويد في المسألة اليهودية .

لقد تعرضت نظرية فرويد لرفض شديد من طرف الصهاينة . ذلك أن (فرويد) خلخل مفهوم الواحد فذهب الى أن هذا المفهوم مفهوم مصري يرجع لأخناتون كما زعم بأن موسى مصري ، لقد جعله يتمتع بهوية مزبوجة ، فصدع بذلك حنين اليهود وتشوفهم الاسطوري إلى الوحدة . لقد أقحم فرويد الازواجية والانقسام والتمزق والدياسبورا .

لقد تبينت أن هذا التمزق هو ما كان هيجل يعبر عنه فلسفيا عن طريق مفهوم الوعي الشقي ، فاستعنت بتحليلات هيجل حول هذا المفهوم واستعملتها بكل حذر علما بأن هيجل مسيحي لم يكن يريد أن يفهم تاريخ اليهود .

لقد ظهر لي أن مفهوم الوعي الشقي مفهوم أساسي يعبر عن الانفصال اللانهائي للكائن ، وإن اليهودي هو ذاك الكائن الذي يعيش هذا الانفصال اللانهائي ...

تلك كانت المواقع النظرية التي إنطلقت منها في كتابي حول المسألة اليهودية ، ولنعد الآن للإجابة عن سؤالك حول ضرورة نقل الكتاب الى اللغة العربية وإدخال هذه

المفاهيم الى العالم العربي ، إنني أرى أن هذا لا يخلو من فائدة . وذلك لأننا عندما نصارع في المستوى السياسي ، ما نزال نستعمل حججا لا تقوم على دعامة قوية ، ونريد شعارات وتحليلات سطحية . إن الحوار مع الماركسية يبدو لي من الأهمية بمكان باعتبار أنه يطرح مسألة هوية الفرد وعلاقتها بالصراع الطبقي وهي مسألة غالبا ما تتعرض للإهمال من طرف الحركات السياسية في العالم العربي ، حيث يطبق نموذج عام للصراع الطبقي ، لا يسمح للفرد بأن يعيش هذا الصراع بالفعل . لذا إستعملت في كتاب آخر مفهوم المناضل الطبقي لكي أنبه إلى أن الفرد المناضل ينبغي أن يعيش نضاله دون أن يرمي به في مستقبل موهوم . إن الصراع الطبقي الذي نتحدث عنه في العالم العربي لا ينفصل كثيرا عن الميتافيزيقا ، فهو يلجأ الى مفهوم الفاشية فيرمي بالمستقبل في خارج مجهول .

كفي الإشارة الى أهمية النص الماركسي وضرورة طرح الاسئلة عليه ، إنطلاقا من إشكاليات محلية . وباستطاعة المفكرين العرب أن يسائلوا النص الماركسي إنطلاقا من قضايا عربية ومن زوايا عربية .

وهذا يصدق أيضا على فرويد . وحتى الآن يتجنب أغلب المفكرين في العالم العربي الحديث عن فرويد وعن التحليل النفسي وهم يعترفون بأهميته ولكنهم لا يعتبرون أنه يعينهم هم بالذات . وهكذا يتم الخلط في التحليل النفسي بين طريقة العلاج ، وهي تقنية يمكن تأويلها وتكييفها حسب المواقع واللغات والبلدان . ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذه الطريقة نفسها تدعونا الى الاصغاء لآلام الغير . ولهذا أهميته . باستطاعتنا إذن أن نطبق هذه التقنية ونكيفها حسب الظروف . ولست أرى مانعا في هذا ، لماذا لا نصغي لآلام الغير ؟ لماذا لا نتعدد الأذان المصغية لهذا الألم في العالم العربي ؟

ثم هناك الى جانب هذه التقنية فكر فرويد ، لا أقول نظرية ومعرفة وإنما طريقته في تأويل اللاشعور وهي تصدق في مجالات متعددة سواء في الفن أو في العلم أو في الفلسفة مثلما أن الماركسية تأويل للقوى اللاشعورية التي تهيمن على التاريخ . إن إهمال اللاشعور ورفضه في العالم العربي شيء له دلالة ، كما له جنوره التي تفسره . وباستطاعة التحليل النفسي أن يكشف عن المكبوت في الوجود العربي ، وأن العرب يشعرون بخطورة التحليل النفسي غير أن الكائن العربي يهاب الحديث عن نفسه وهو يفضل الحديث عن الغير أو الصمت ...

دراسات

ولنعد الى المسألة الصهيونية لنقول بأنني لم أدخل هذه النظريات لأول مرة ، فهي معروفة في العالم العربي غير أن التأويلات تتباين وتتفاضل فيما بينها .

● ومع ذلك فانت تستغرب لكون فرويد فضل موسى على إبراهيم ، فتقترح مفهوم عقدة إبراهيم لتطعيم ما قاله فرويد حول موسى واليهودية .

□ لقد أنشأ فرويد مفهوم عقدة أوديب ، وقد تحدث بعض علماء التحليل النفسي فيما بعد عن عقد أخرى . ويظهر أن فرويد يلح على أهمية هذه العقدة ، فهو يعطيها مكانة قصوى في تحديد نشأة الشخصية ويرى فيها مصدرا للصدمات والصراعات التي تعرفها الشخصية فيما بعد . وأنا لا أريد أن أدخل في جدال حول أهمية هذه العقدة وما إذا كانت تشكل القانون الأساسي لتفسير مختلف الصدمات وهناك على كل حال من يذهب هذا المذهب من علماء التحليل النفسي . غير أن هناك من قام ضد هذا الموقف ونذكر كتاب (بولوز وغواتاري) ضد – أوديب ، فقد بينا أن هذه العقدة حكاية لا تخرج عن المؤسسات الاجتماعية المعروفة وأن فرويد يريد أن يقحم عن طريقها كل المشاكل داخل مؤسسة الأسرة فيعيد كل الأمور الى نظام واحد ويخضعها لقانون أساسي هو قانون الأسرة .

لم أكن أرمي أذن لمناقشة فرويد بصدد أهمية عقدة أوديب . لقد أوليت إهتمامي لكتابه (موسى والتوحيد) . ولا ينبغي أن ننسى الضغوط التي لقيها فرويد من طرف بعض اليهود الذين حالوا بينه وبين نشر هذا الكتاب . إن ما لفت إنتباهي هو أن فرويد في هذا الكتاب نسي صورة أكثر قدما وأهمية من صورة موسى وتلك هي صورة إبراهيم أول من أسس شريعة الكتاب المقدس . كيف أمكن لفرويد أن ينسى هذه الصورة التي هي حوار مع الله . وفي هذا الحوار نجد شريعة التضحية والفداء ، وفي النهاية مسألة الخطيئة والاثم وإستحالة تطبيق الشريعة بون هذا الاثم . لم يول فرويد إذن إهتماما لهذه الصورة سواء في تفسيره لأصل الديانة أو في تفسيره الرمزي لنسبه هو . إنني أميل الى الاعتقاد ، على العكس من ذلك ، إن مفهوم الشريعة في الكتاب المقدس سابق على التفسير الذي يعطيه فرويد ، وإن فرويد نفسه إبراهيمي من غير أن يعلم ، لذا أدخلت مفهوم عقدة إبراهيم ، لا لتفسير القانون الأسري كما فعل فرويد ولكن لتفسير نشأة قبيلة « امة » بكاملها . فهذه العقدة في نظري هي المصدر الرمزي للشريعة الموسوية . إن ما كان يهمني إذن هو أن أحاور التحليل النفسي ، وأطرح عليه أسئلتنا نحن لفتح طرق جديدة نحو البحث .

● يظهر أن ما تقوله أنت عن ماركس هو ما قاله (دولوز وغواتاري) عن فرويد . فماركس في نظرك (ص ١١٥) « لم يابه لا باب حي ولا بميت » . إنه بدد بوقاحة غير معهودة النظام الذي جعلته الانسانية يتبلور في المؤسسات الاجتماعية والملكية والنقود والأسرة والدولة « فهل يمكن أن نقول أن ماركس هو أساسا مفكر للاختلاف ؟ »

□ يجب أن أوضح هذه النقطة . يظهر أن ماركس أساسا مفكر جدلي ، وأنه تغذى على الجدل الهيجلي وعن طريق هيجل ، على الجدل اليوناني ، فهو ينتمي إذن لتقليد تاريخي عريق يمتد إلى الفلسفة اليونانية . وقد استطاع هو أن يحول الجدل إلى أداة نظرية وعلمية وأن يرقى به إلى مستوى الثورة التاريخية لتحويل البنيات السياسية فالاقتصادية على المدى البعيد . إن ماركس إذن مفكر جدلي ، وهو ذاته يقدم نفسه كذلك . إلا أنني حاولت أن أذهب أبعد من هذا لأننا لا ينبغي أن ننسى أن ماركس أقام نظرية فلسفية حول التاريخ وحول التشيؤ والاغتراب ، فكان بذلك مفكرا للاختلاف . ولتوضيح ذلك ينبغي أن نعلم أن الجدل صراع بين الإيجاب والسلب وأنه بالتالي يولي الأهمية لعمل السلب والنفي ، أي للصراع الطبقي ، فهو إذن جدل الفوارق والاختلافات . إن ماركس مفكر للاختلاف وبالضبط للاختلاف الجدلي . وهذا أمر عظيم . ونحن ينبغي أن ندخل الجدل في العالم العربي لأنه سيفغذي الفكر السياسي والاجتماعي .

إن ماركس إذن يشكل إمتدادا لفكر الاختلاف وهو فكر عريق في القدم ، إلا أنه إلى جانب هذا ، يظل أيضا تحت رحمة الميتافيزيقا وتحت تهديد فكر غائي ، صحيح أنه ينظر إلى التاريخ في إنفصاله إلا أنه يرى فيه إستمرارا وتقدما . إنه أنماط إنتاج ، ولكن أيضا إنتقال بين تلك الأنماط ، هنالك إذن مجموعة من المفاهيم عند ماركس تظل تحت رحمة الميتافيزيقا إن لم نعاملها بحذر وإنتباه . وهذا ما وقع بالفعل عند بعض الماركسيات التي جعلت من الصراع الطبقي جدلا بين الفقر والغنى ، بين الشر والخير وبالتالي صراعا مانويا بين قطبين . ها هنا نظل تحت تهديد الميتافيزيقا ، غير أنني أعتقد أن فكر ماركس شديد التعقيد وإنه فتح أبوابا ينبغي إقتحامها ودروبا ينبغي الاستمرار فيها . وباستطاعة فكر الاختلاف أن يستلهم المفاهيم الماركسية الأساسية حول الصراع الطبقي والاستلاب والانفصال والتاريخ

● فيما يتعلق بعلاقة ماركس بالمسألة اليهودية ، أنت تشير في كتابك لما يقوله (مسراهي) حول ماركس باعتباره مناهضا كبيرا لليهود فترد بأنه لم يكن يرغب في الانتحار والقضاء على الشعب اليهودي . فكيف عاش ماركس في نظرك هذه الازدواجية بين واقعه كيهودي وبين فكره كمفكر للاختلاف ؟

دراسات

□ صحيح أن موقف ماركس لا يخلو من إلتباس . فإذا ما عمم نظريته حول الصراع الطبقي فإن الأقليات ستخضع هي أيضا لجدل التاريخ . فداخل الأقلية اليهودية كانت هناك فوارق ، وكانت هناك برجوازية وبروليتاريا . وقد هاجم ماركس النظام البنكي والتجاري الذي كانت تهيمن عليه هذه البرجوازية . لقد « خان » ماركس إذن هذه الأقلية البرجوازية اليهودية ، وهاجمها بعنف شديد . وكان بإمكان اليهود أن يربوا عليه : كيف أمكنك أنت اليهودي أن تحاكمنا نحن اليهود . أنت منا وليس بإمكانك أن تعاملنا كما تعامل باقي البرجوازيات .

انني أعتقد على العكس من ذلك ، إن ماركس لم يكن معاديا لليهودية ولا مناهضا لليهود . صحيح أنه هاجم البرجوازية التجارية والبنكية ، ولكن لا ليعادي اليهود بل ليقوم نزع إنسانية شاملة مثلما سيقول بعض الماركسيين اليهود فيما بعد أمثال (بويتشر) . ولكن يظل السؤال قائما : كيف حل ماركس مشكل هويته اليهودية ؟ إنه أعلن انفصاله عنهم ، ولكن يبقى علينا أن نفسر كيف إرتد ماركس ضد اليهودية ؟ لقد وضعت معالم الجواب عن هذا السؤال ، ولكن ربما وجب تحديده تحديدا أكثر .

● انت تتهم الأيديولوجيات السائدة في العالم العربي إنها تردد صدى اللغة الإبراهيمية وتلح على مفهومات الخطيئة والذنب . وربما يبدو من إلحاحك على مفهوم الوعي الشقي والشعور بالذنب إنك تستعمل نفس المفاهيم وقد يظهر للقارئ لأول وهلة أنك تحول الصراع الى جدال ديني .

□ أوضحت هذا في مقدمة الكتاب . لقد إعتدنا أن ننظر لهذا الصراع في جانبه السياسي . وقد ذهبنا أنا بعد من هذا وإرتأيت أن للمسألة اليهودية جنورا لاهوتية وميتافيزيقية عريقة . بحيث حتى إن حل المشكل سياسيا وأقيمت دولة متعددة الأديان يبقى السؤال قائما ، من هو اليهودي بالنسبة للعربي والمسلم هل هو يهودي القرآن أم إن هناك يهوديا عاش في التاريخ وينبغي إعادة تحديده الآن وهنا . لقد ألححت على المسائل الميتافيزيقية والأخلاقية لأنني أعتقد أن اليهودي والعربي تجمعهما عوامل مشتركة متعددة وهذا منذ الكتاب المقدس . علينا أن نفكر في كل هذا ، في الحرب التي بيننا وبين اليهود وكذلك في حوارنا معهم ، حوارنا الذي يمتد الى العهود القديمة والذي ما زال مستمرا . فأننا لم أرد الصراع الى مجرد الجدال الديني ، وإنما حاولت النظر إليه في جنوره التاريخية والأخلاقية والفلسفية . هذا مع العلم بأن هناك تحليلات تاريخية جيدة حول المسألة وربما كانت مستوفية وأنا حاولت أن أطرق المشكل فيما وراء الطرح الأيديولوجي والسياسي وأرى ضرورة توضيح علاقتنا باللاهوت وإلا فسنظل عاجزين

عبد الكبير الخطيبي

عن فهم الثورة الايرانية الآن ، إذا أمكن أن نتحدث عن ثورة . فما مكانة الديانة واللاهوت في ثورة الخميني ، هل اللاهوت ما زال ينطوي على قوة ثورية لم تستنفد بعد ولم تتجاوز . ليست هذه المسائل إذن ثانوية ، كل ما في الأمر أننا إعتدنا التحليلات الأيديولوجية والسياسية .

● في نهاية هذا الحوار . حبذا لو حدثتنا قليلا عن مصير كتابك سواء عندما عرّضت على نشره في فرنسا او عندما نشر ووزع .

□ لقد لقي الناشر ضغوطا عند عزمه نشر الكتاب ولكن موقفه كان شريفا وقد قال لي بأنه لم يكن ليتوانى عن نشره حتى ولو كان حول (إيرلندا) ، وعلى كل حال فقد كان الناشر منطقيا مع نفسه إذ سبق له أن وقف فيما قبل إلى جانب الثورة الجزائرية .

أما عندما نشر الكتاب فقد قوبل باستياء كبير من طرف الأوساط الصهيونية . وقد نعتنتني جبهة اليهود في فرنسا بالاجرام وشتى أنواع الشتم . ولدي الآن أعداء رسميون في فرنسا على أثر نشر الكتاب . والمؤسف أن الصحف اليسارية ذاتها كانت تعامل الكتاب بحذر وتخضعه لنوع من الرقابة . فمجلة (بوليتيك هيبو) مثلا حذفت جزءا من مقال حول الكتاب .

أما في الارض المحتلة فقد وزع الكتاب في البداية ، لكن بأعداد محدودة وقد تلقيت بعض الرسائل في شأنه من هناك . وفيما بعد منع الكتاب وأصبح يتداول على شكل مطبوع بالآلة الكاتبة .

أجرى الحوار .

« عبد السلام بن عبد العالي »

البيير أديب دفتر الذكريات

أجرى الحوار : الياس خوري ومحمد فرحات

في اول كانون الثاني عام ١٩٤٢ ، صدر العدد الاول من مجلة « الاديب » . ومنذ أربعين سنة و« الاديب » تصدر ، وهذا الرجل يرعاها كأنها احد أولاده . البيير أديب الشاعر والمجدد ورئيس التحرير والمبدع والفنان ، صفات متعددة تجتمع في رجل واحد ، فيتعدد الواحد الى ما لا نهاية ، ولا يكون نصيب الابداع الفردي الامجموعة شعرية واحدة هي « لمن » ، الصادرة عام ١٩٥٢ عن دار المعارف في مصر ، كأنه الابداع يتوزع وينتشر في الآخرين .

ومن هو البيير أديب ؟

إنه الآخرون . رجل قرر ان يكون حين يكون ، في الآخرين . شاعر ، كان اول من بدأ مغامرة الشعر الحديث في اواخر العشرينات ، مناضل يكمل سيرة رجيل اللبنانيين الكبار الذين هاجروا الى اميركتين ومصر . فاذا به يهاجر الى الانتين . من المكسيك الى مصر ثم يعود الى لبنان . كأنه يستكمل دائرة المهجرين ويحيلها الى فعل في الواقع ، او كأنه آخر المهجرين وأول المحدثين .

وهو الى جانب ذلك ، مناضل قديم . وفدي في مصر وقومي ثم اشتراكي في لبنان . ناثر وشاعر واذا عي وصحافي وكاتب قصة وصاحب احدى اكثر المجلات الادبية أهمية في تاريخ تطور الكتابة العربية الحديثة .

نجلس امامه في منزل ابنته ندى حداد ، في شارع يموت ، الحمراء ، فالمنزل الذي يعيش فيه البيير أديب وتصدر المجلة منه ، يقع على الخطوط المشتعلة في طريق الشام بمواجهة بناية « البريمو » .

« ثمانية ايام وانا وزوجتي في الممر ، والدخان يكاد يخنقنا ، ثمانية ايام والقذائف لا تتوقف . ثم قفزنا من الجهة الخلفية ، ونحن الان هنا ، ارواقي هناك امل ان لا تنهب » . وهو بشعره الابيض وجبينه العريض ولكنته المصرية ، امامنا ، يتكلم ، يفتح دفتر ذاكرته ويتكلم . كان هذا الذي نعتقه تاريخا ادبيا هو حياته : الياس ابو شبكة ، عمر فاخوري ، احمد شوقي ، خليل مطران وعبد الوهاب البياني .. والجميع . التاريخ الادبي امامنا ، وهو يتكلم عن عينييه ، عين لا ترى ، واخرى ترى كراس الدبوس ، لكنه يضع امامه اكوام مجلته « الاديب » ، ويكتب على أغلفتها العناوين من اجل إرسالها بالبريد .

هذه حياتي ، يقول ، اذا راحت اموت .

وامامنا يبسطحياته على كفيه المرتعشتين ، يدخن قليلا ، وعندما تاتي الذكريات يعود اليه عزم الشباب ، « لو نجمع عزم الشباب الى حكمة الكهولة » .

امامه ومعه كاننا في التاريخ ، هذين الكفين المبسوطين امامنا ، كأنهما خارطة الثقافة العربية الحديثة .

نشكره ، على ماذا ؟

الشكر لا شيء ، نستمتع اليه ، ومنه نتعلم .

● البير اديب .. لنعرفك

□ ولدت في «مينرال ديل أورو» - المكسيك ، في اول تموز من العام ١٩٠٨ . والدي سعيد اديب كان قد هاجر الى هناك بتشجيع من صهره اسكندر الخوري الذي سبقه الى هناك تاجرا كبيرا في المكسيك ، واصبح فيما بعد رئيس مجلس الادارة في جبل لبنان . والدي بدوره ترك منصب مدعي عام عموم المتن ليعمل عند صهره في المكسيك ثم يمتحن التجارة ، ويبقى هناك حتى وفاته . ولي الى الان ثلاثة اخوة في المكسيك .. كان ابي شاعرا ، تخرج في مدرسة الحكمة ، ونشر هنا في مجلة « الضياء » . كتب الشعر بالعربية والفرنسية والاسبانية واتقن الانكليزية .

جئت الى مصر بصحبة والدتي وكان عمري خمس سنوات ، فقد أرسلني ابي لاقيم عند جدي بطرس اديب رئيس بلدية دير القمر آنذاك (أصل عائلتنا هو آل نعمة ضو) والغاية من ارسالي اتقان العربية في مدارس الوطن .

صادف أنني مرضت في الاسكندرية التي كانت محطة تبديل للبواخر ، وقد أرسل ابي خبرا يقول فيه لامي : ابق في الاسكندرية فبقينا ، ويظهر ان ابي شعر بقوم الحرب العالمية الاولى . دخلت الى مدرسة الفرير في الاسكندرية ، وكان ابي يرسل الينا المال الكافي ، ثم بعد انقطاع المراسلات معه كان المال يأتينا من اخوالي في الولايات المتحدة الاميركية ، وهم من آل غانم من بكاسين (عم والدتي هو أبوسمرا غانم البكاسيني) . وبقينا في الاسكندرية حتى اوائل العام ١٩١٨ .

● سافرت انت وامك الى لبنان ؟

□ لا ، بعدها جئنا الى القاهرة حيث تابعت دراستي في الفرير حتى انهيت دراستي فيها . نظمت شعرا بالفرنسية وكانت محاولاتي تدل على موهبة . كنت ضعيفا في العربية فنصح البعض امي بادخالي مدرسة القديس يوسف المارونية في القاهرة ، وهي كانت مدرسة موصوفة لتعلم اللغة العربية . رئيس المدرسة كان المونسنيور بولس رزق ، وابرز المعلمين

الخوري منصور العقيقي من مزرعة كفر نبيان والخوري الياس . بقيت في المدرسة المارونية حتى العام ١٩٢٤ . في ذلك العام حاولت كتابة الشعر بالعربية . اذكر ان « الخوري الياس » طلب منا كتابة موضوع انشاء ، وقال لي بعد ذلك يا ابني هذا الاسلوب فرنجي والشعر العربي الذي تريد كتابته له اوزان وقواعد . الاوزان العربية لم تدخل في رأسي . اريد ان اكتب « ضياء » ولكن مع الوزن احيانا لا استطيع كتابتها ، لا يعود هناك امكانية لتعبيرك الشخصي ؛ تدخل تحت حكم الاوزان ، وهي تتصرف بك .. كتبت الشعر الطلق ، كتبت مقطوعة عنوانها « اذكريني » وارسلتها « السياسة الاسبوعية » أهم مجلة في مصر عام ١٩٢٦ ، وكان يكتب فيها طه حسين ومحمد حسين هيكل وابراهيم عبد القادر المازني ، ومحمود عزمي ، فنشرت القصيدة ، ومطلعها :

« اذكريني اذا ما الشمس غابت في الافق

وهجم الليل بجيوش الظلام

ان نفسي اظلم منه

وحبي كان تعسا وشقاء

فانكريني » .

بعد ما نشرت القصيدة تشجعت وكتبت غيرها فنشرت في مجلة « الاخاء » لصاحبها سليم قبعين وهو فلسطيني مقيم في مصر ومتمكن من اللغة الروسية ، وقد كتبت كثيرا في هذه المجلة .

● اشجعك هذا على احتراف الكتابة في الصحافة ؟

□ دخلت الجامعة لاتعلم التجارة ، فتركت بعد سنتين ، ثم تعلمت في مدرسة الحقوق لمدة سنة واحدة . كنت مشاغبا ، أكثر من « وفدي » ، كنت « وطنيا » مع أحمد حافظ رمضان . وقد طردت من مدرسة الحقوق بسبب قيادتي احد الاضرابات ، وعقب ذلك لم اعد استطيع متابعة دراسة الحقوق فقد صدر قانون يحصر دراستها بحملة البكالوريا في قسمها الثاني .

عملت كمراسل خاص للجريدة التجارية المصرية لصاحبها محمد نجيب ولاية ، وكانت لسان حال غرفة مدينة الاسكندرية ، الى جانب كتابتي في مجلة « الرقيب » لصاحبها جورج طنوس الذي كان اديبا وشاعرا ومؤثرا في المسرح المصري ، وقد كان في الوقت نفسه رئيسا لتحرير « كوكب الشرق » وهي لسان حال حزب الوفد وصاحبها احمد حافظ رمضان ، وكانت جريدة يومية فعملت فيها كاتبا للصفحة الادبية . اذكر اني نشرت قصة « المرأة والميسر » في صفحة كاملة وكان هذا فتحا بالنسبة لي ولسني . جاء احمد حافظ رمضان وقال لي . هذه قصة رائعة وزوجتي قرأتها وأهنتك . كتبت القصة كثيرا ، لكنني ما لبثت ان عدلت عنها

عائدا الى الشعر الطلق .

عملت ايضا في مجلة « الروايات المصورة » كان رئيس تحريرها سليم خوري . كنت اترجم روايات عن الفرنسية ، واحيانا اشاهد افلاما واكتب احداثها (« الشهامة اليابانية » عن احد الافلام) كان صاحب هذا المجلة يدفع مكافأة النشر بحسب عدد كلمات النص ... كما عملت كذلك مع حسين شفيق المصري في صحيفتيه « البغبغان » و « المسمار » وهو من اصل تركي ولغته عربية عرباء .. اما المازني فقد اصدر عشرة اعداد من مجلته « الاسبوع » فعملت فيها لهذه الفترة الوجيزة . واذكر ايضا ان اول قصة ترجمتها نشرت مجلة « المرأة الجديدة » كما نشرت في مجلة « النيل » .

○ اكانت الكتابة تكفي لاعالة البير اديب الشاب وامه ؟ امك بالمناسبة اكانت تعمل ؟ لم تكن امي تعمل ، ولم تتزوج غير ابي . كنا نعيش خبزنا كفاف يومنا .. سكنا في القاهرة ، واذكر اني عملت ايضا سكرتيرا عاما لشركة السياحات الشرقية ، واصحابها هم اسكندر يارد وجان سياج والدكتور سالم (قريب جبران تويني) .

● البير اديب الطالب المحرض على الاضراب ، ألم يلعب دورا في الهم السياسي العام آنذاك ؟ □ اثناء الثورة السورية الكبرى ، كان الوزير الفرنسي المفوض في القاهرة يحضر قداس الفصح عند الموارنة مهنتا . جئت ومعني شباب ، رأينا علم الانتداب الفرنسي (العلم الفرنسي وفي وسطه ارزة) كنا في الكشف الذي يشرف عليه شخص وطني من آل مخلوف . رفضنا الدخول تحت علم الانتداب ، ورفعنا علما بديلا (ازرق سماوي في وسطه ارزة) ، وبدأنا نصرخ « تسقط فرنسا » .. اتى الخوارنة وقالوا : عيب ، فهذا يسيء الينا . مرة حضر الى القاهرة قريبان لسلطان باشا الاطرش ، فأقمنا احتفالا في « المسرح الكبير » من اجل الثورة السورية ، لم يكن هناك جمع كثير . خطب حبيب جاماتي (اديب وناشر كبير له « تاريخ ما أهمله التاريخ » ، كان يحرق بالعربية وبالفرنسية) .. بعد الاحتفال بفترة كان الوزير المفوض الفرنسي متجها الى كنيسة الروم الكاثوليك ، فانتظراه في صالون الكنيسة وصرخنا « تسقط فرنسا ، يحيا الاستقلال » (*Abas la France, vive l'indépendance*) ، فأسكتني المطران بالتتي هي احسن .

كنت ايضا اتصدر تظاهرات وطنية مصرية ، واجرتلاميذ المدارس المسيحية الفرنسية الى التظاهرات .

صديقي علي نجيب وانا الفنا « جمعية اللواء الاسلامي » . هو الرئيس وانا نائبه .. ثم « جمعية رقي الاداب » انا الرئيس وهو نائبني . وكنا نصدر بيانات سياسية . ومنها احتجاج على نفي اميل خوري من مصر ، وهو كان سكرتير تحرير « الاهرام » وكانت الصحيفة ضد الانكليز ومع الحركة الوطنية فاصدر اسماعيل صدقي قرار النفي (سعيد فريحة في ما بعد تحدى اميل خوري ان يكتب في « الصياد » مقالا ضد اسرائيل ويقبض الف

ليرة ففعل وقبض !) .

● كاديب في الصحافة ، دعنا نتذكر معا اشخاصا واحدا في عالم الثقافة في مصر ؟
□ حمد شوقي : لم يكن يلقي قصائده ابدا ، كان جورج طنوس يلقيها عنه . انكر كان مكتبي مع هذا الاخير في غرفة واحدة في « كوكب الشرق » ، دخل علينا احمد شوقي ودفع ١٠ جنيه لجورج طنوس كأجرة على القائه قصيدة له .

وقد كان لطنوس دور في اماره شوقي على الشعر .. كانت هناك حفلة تأبين للشيخ ابو العلي استاذ ام كلثوم وواضع اهم اغانيها (حوالى العام ١٩٢٦) . كانت ام كلثوم متشحة بالسواد واعضاء التخت الموسيقي جالسون على على الارض ، وهي تغني :
« افديه إن حفظ الهوى او ضيعه »

واعقبها جورج طنوس ، كان بدينا ، وكان احمد شوقي جالسا في « اللوج » . تكلم طنوس عن ابو العلي وقال : « يجب تكريم العباقره وهم احياء . وقرىبا سنقيم احتفالا لمبايعه احمد شوقي باشا باماره الشعر » . وبالفعل بدأ الاعداد لحفلة المبايعه التي جرت اثناء اقامتي في السودان .

— مي زيادة : زرت صالونها لكنني كنت صغيرا ، فرافقت بعض زائريها . كان في الصالون مثقفون يقرأون الشعر ويناقشون شؤوننا ادبية ونصوصا .

— خليل مطران : كان مثال الاخلاق الكريمة وعفة اللسان . عندما جاء الى لبنان زرتة مرارا ، وقد ارسلت اليه ليفتتح « راديو الشرق » في بيروت . كان مطران هو المجدد بين رعيه . كان وضعه صعبا . لبناني مسيحي ، ومع ذلك كان يعتبر من شعراء مصر الثلاثة « شوقي وحافظ ومطران » .. امضى حياته عازبا . واعانه على الحياه انه كان موظفا في الجمعية الزراعيه الملكيه المصريه ، وعمل لفترة في « الاهرام » .

— ابراهيم عبد القادر المازني : شاركت معه بتحرير مجلته « الاسبوع » وعندما زار لبنان زرنه في مصيفه انا وامين نخلة وفخري البارودي ويوسف مكرزل صاحب « الدبور » . اعجب المازني بقطعة من شعري نشرت في « الجمهور » ، او « المعرض » . امين نخلة بدأ يهاجم شوقي ليرضي المازني ، فلم يبعث في نفسه السرور .

— توفيق الحكيم : تحدثت عنه عندما كان مجهولا ، كان يعمل في النيابة ، وينشر « يوميات نائب في الارياف » فلفت الانتظار الى عمله الهام .

— الشيخ فريد حبيش : صديقي . كان سكرتير عام شركة مياه القاهرة . له كتابان « فظائع الثوب الاسود » و « النفس الحائرة » ، وله ايضا كتاب تجاري « تخاطب

التجار » .

— طانيوس عبده : كان يترجم كثيرا بغير امانة . كتب في « الاهرام » زاوية « نقدات

طائر « . فقيرا كان ، شاهدته مرارا في سبلنديدار في القاهرة . اراد الحصول على مال من نجيب متري صاحب دار المعارف الذي نشر له عدة كتب . لقد اغتنوا من كتبه . كان مريضا بسرطان الدم ، واستعطى بدل السفر ليعود الى لبنان .

– توفيق حبيب : كان ينشر باسم « الصحافي العجوز » ، وكنت على صلة وثيقة به .
– اسكندر شلفون : والد زوجتي ، كان شاعرا وعالما موسيقيا ، توفي عام ١٩٣٤ لدى تهدم مقهى « كوكب الشرق » في بيروت اذ كان جالسا يترجم « الجبل الملهم » لشارل قرم ويلحنه . وقد بعث هذا الاخير بمن يبحث عما انجز من الترجمة بين الركاب .
اسس شلفون المعهد الموسيقي في مصر . نال جائزة اولى اذ لحن قصيدة لمصطفى صادق الرافعي في مدح الملك .

عندما توفي في بيروت كان قد انجز « القاموس الموسيقي » واطلع عليه ائذاك وزير التربية جبران تويني الذي طلب مني اقتناع الورثة بطباعته على نفقة الوزارة لقاء ٥٠٠ ليرة . دفناه انا وشقيقه نجيب شلفون وصلاح المنذر . رأيت احد تلامذته من آل مجدلاني فقال لي ان كتابات اسكندر شلفون اخذها موظف في السفارة المصرية وبصحبه معاون في الشرطة اللبنانية ، و « القاموس الموسيقي » بين تلك الكتابات (كان شلفون يحمل الجنسية المصرية) .

الدبلوماسي المصري كان نائبا للقنصل ، وكان موسيقيا .
بعض نتاج شلفون لا يزال موجودا ومنه اوبرا « السبايا » المخطوطة ، وهي اوبرا شعرية قراها سعيد عقل واعجب بها والقى عنه محاضرة في الاذاعة ، واستعارها الياس ابو شبكة ثم اعادها الي مقصوصة ، وما لبث ابو شبكة ان اصدر مجموعته الشعرية « الالان » التي تبوبعيدة عن سائر شعره . ومن يراجع ويقارن يلاحظ شدة التأثر ب « السبايا » .

وديع صبرا مدير الكونسرفتوار وملحن النشيد الوطني اللبناني قدم في باريس رسالة جامعية عن ريع الصوت في الموسيقى الشرقية . وصبرا ابتكريبانيانويغز فربيع الصوت وحمله الى مصر ليستشير اسكندر شلفون . وعندما عاد شلفون الى بيروت لم يعينوه استاذنا في الكونسرفتوار .

● هل كنت تشاهد المسرح المصري ؟ وماذا بقي في ذاكرتك من اجوائه واعلامه ؟
□ كانت لدى مجموعة مرجعية عن المسرح المصري ، بعثتها مع ما بعثت من اوراقتي وكتبي الى مكتبة الجامعة الاميركية . كنت مفلسا فاشتروها ب ٣ آلاف ليرة فقط . والمجموعة استعان بها محمد يوسف نجم في اطروحته .

كنا شلة : انا وجورج طنوس ووالد احسان عبد القدوس واحمد بك رشدي واحمد زكي

باشا (مدير عام المطبوعات سابقا في الولاية العثمانية) ، وكنا نحضر مسرح الريحاني ويوسف وهبي وجورج ابيض وعزيز عيد . كنت مراقبا واهقا واغرمت بالمغنية « ملك » وكانت علاقة كتبت فيها مقطوعات في « الرقيب » ، ومنافسي على « ملك » كان محمود الفلكي الناقد الفني .

نجيب الريحاني . اسمه الاصلي نجيب ريجان ، وهو لبناني ، كان موظفا في البنك الزراعي الاهلي ومالبث ان ترك وانصرف للمسرح وكانت شخصيته الاكثر شعبية « كشكش بيه » . الريحاني هو احدث بناء الروح الوطنية المصرية . بديع خيري يكتب ، وسيد درويش يلحن ، والريحاني يظهر في شخصية « كشكش بيه » وكان هذا العمل يخرج من مكان المسرح ليرده الشعب .

علي الكسار ، « بربري مصر الوحيد » . كان مسرحه بارزا .. وفي مسرح يوسف وهبي كنا نغرم بالتمثلات .

وانكروا احدا اسمه انطون يزيك ، الف ثلاث او اربع مسرحيات ، منها « النبائح » التي مثلها يوسف وهبي وكانوا لدى عرضها يحضرون سيارات الاسعاف لان بعض المشاهدين يغمى عليه . ومنها « عاصفة في بيت » التي مثلها جورج ابيض ، و « الغريبان » .. كان يكتب بالعامية ، ولع كثيرا كمؤلف مسرحي .

● بعض الدارسين ينظر الى رجيل الشاميين معتبرا انهم ارتاحوا للوجود الاستعماري الانكليزي ، ما رأيك ؟

□ كانت جريدة « المقطم » التي يصدرها فارس باشا نمر ، شريك يعقوب صروف في تأسيس « المقتطف » وقد تولى فؤاد صروف لفترة رئاسة تحريرها وكانت تؤيد سياسة الانكليز .

هناك فئة كانت تعتقد ان زوال الانكليز هو زوال لها .. وفئة اخرى من الشاميين كانت في « الاهرام » وتناصر استقلال مصر .

● الشعب المصري كان ايجابيا تجاه الدولة العثمانية بخلاف الشاميين ؟

□ عندما قام الوفد المصري للمطالبة بالاستقلال ، كوفاء للوعد الذي اعطي خلال الحرب العالمية الاولى ، كان ينظر اليه على انه استقلال مصر ، والشعار « مصر للمصريين » ، ولم يكن هناك كلام عن بولة عثمانية ، وكانت مع سعد زغلول نخبة من المصريين ، وصور زعماء الوفد تطبع وفوقها الهلال والصليب ، ومن النخبة هذه سينود باشا حنا ومكرم باشا عبيد ومرقص باشا حنا ... وكان خطيب الثورة المصرية هو القمص سرجيوس الذي كان يخطب في الازهر من اجل الاستقلال .

● قلت في ما قلت انك سافرت الى السودان هل نتحدث عن تجربتك هناك ؟

□ في العام ١٩٢٧ كنت في مصر في شبه ضائقة مادية وكان الوفد خارج الحكم . وكان لي صديقان من مدرسة الموازنة هما ادمون بحاح وناصر صيف الرئيس (اصبح في ما بعد موظفا في وزارة الداخلية اللبنانية وهو من حاصبيا) قد سافرا الى السودان فعزمت على السفر الى هناك كي انتهي من هم الرزق .

اخبرت جورج طنوس واحمد حافظ رمضان واللواء الشاعر محمد فاضل باشا بعزمي على السفر فكنلما مع جماعة في « الوفد » على ان اكون مراسلهم السري في السودان ، ففي تلك المرحلة كان المصريون لا يستطيعون دخول السودان ، وانا اللبناني ، اخذت في ذلك شهادة من المطران خانة .

كان السفر الى السودان شاقا : ١٨ ساعة بالسكة الحديد الى اسوان ثم اكثر من ليلتين بالمركب ثم ٢٠ ساعة بالسكة الحديد ... بعث بعض اغراضي واصطحبت امي ... وصلنا الى السودان كان هناك الموسيقي نجيب شلفون وصديق اسمه الياس الاشقر . تفتحت العين علي لانني لم اتقدم بطلب سفر الى « وكالة السودان في مصر » التي تدفع نفقات الآتين للعمل في السودان ، ودفعت انا النفقات (كنت اجهل هذا الامر) ولانني صحا في معروف في مصر فلماذا اعمل في السودان ؟ احسست بالمصاعب ، كلفوا سودانيا بمرافقتي ، عندها ارسلت رسائل الى اللواء محمد فاضل باشا وصديق آخر هو الدكتور اللواء سليم باشا موصللي ! (وانا اعرف انهم سيطلعون عليها) اخبرهما اني اتيت الى السودان ، ولم اعمل بعد ، فاهتم اللواء بالمسألة ، وهكذا توقفت المضايقات . وقدمت امتحانا لدخول دائرة المالية فنجحت وعينت محاسبا في الدائرة في الخرطوم .

نشرت الى جانب عملي في مجلة « حضارة السودان » ومن آن لآخر ارسل اخبارا لمصر . وقد اتصلت بسليمان داود منديل وهو مسلم متدين من اصل يهودي ، وكان يملك مطبعة في الخرطوم فدفعته لاصدار جريدة سميت « ملتقى النهرين » اتخذت نهجا وطنيا بقدر ما تسمح به الظروف والرقابة .

لم يكن البيض يختلطون بالسودانيين ، واسست حزبا سريا يدعو الى وحدة مصر والسودان ، وفي يوم ارسل في طلبي صموئيل بك عطية في قسم المخابرات البريطانية (كنت آنذاك ارسل « الرقيب » المصرية سرا) وقال لي هل سمعت ان هناك من يرسل الصحافة المصرية من هنا . قلت لا اعرف ، فقال : نحن سوريون ، وجميع السوريين يعملون ، وهنا مصدر رزق ، ونحن لانستطيع العمل ضد النظام . هناك حركة غير اعتيادية في مصر فاذا علمت شيئا اخبرني . عند ذلك انتابني الخوف ، وفي يوم جاعني ابن الزبير باشا الزعيم السوداني الذي كان قد ثار على الانكليز . الابن كان علي ما يبنيو يعمل في المخابرات لكنه نو احساس وطني . فقال لي : احرق اوراقك ، كنت املك دفتر مذكرات ودفتر شعر ،

فأحرقتهما ، وكانت هذه هي المرة الاولى التي أحرق فيها انتاجي .
 عام ١٩٢٨ اخذت اجازة الى مصر ، وكنت قد اتخذت قرارا بعدم العودة الى السودان ،
 لكن وبسبب الوضع السياسي في مصر ، الحكم كان معاديا للوفد ، لم ابق هناك اكثر من
 شهرين عدت بعدها الى السودان ، وهنا حدثت نادرة طريفة ، فقد انتقلت للعمل كمحاسب
 منتدب من دائرة المالية الى قوة دفاع السودان ، وهناك تعرفت الى رجل سوداني اسودله
 شاربان اسمه عبدالقادر بو عكر ، دعاني بو عكر هذا الى طعام الغداء في بيته وكان يسكن في
 ام درمان ، دخلت الى الصالون فرأيت شجرة عائلتنا نعمة ضو ، معلقة على الحائط ابتسمت
 واعتقدت ان بو عكر اشترى لوحة الشجرة العائلية من واحد من آل نعمة ضو كان قد سافر
 وباع اثاث بيته ومن ضمنه هذه اللوحة . سألت عبدالقادر من اين حصل على الشجرة ،
 فاجاب بانها شجرة عائلته ، قال انا من عائلة ابو عكر ، ابي لبناني ، وعمي فلان ، وابن
 عمي هو جوزيف ابو عكر ، ترجمان السفارة الفرنسية في مصر ، والمفوض السياحي في
 لبنان بعد ذلك وروى ان والده اسلم خلال حرب المهدي وتزوج ، وقد كتب لابن عمه المؤرخ
 جرجي بك صفا ، وعرض عليه المسألة فاجابه بان يبقى حيث هو ، فاسلم ، ونحن اولاده .
 وبعد فترة ! وعندما عدت الى لبنان ، وكان الانكليزي يسعون الى سوننة السودان ، من
 اجل اعطائه استقلاله رأيت على غلاف مجلة سودانية صور ثلاثة رجال عينوا لسوننة
 السودان ومن بينهم كانت صورة شقيق عبدالقادر وهو امير لاي وطبيب فتصور اننا نحن
 اللبنانيين شاركنا في سوننة السودان .

ومرة ، في بيروت ، زارنا اخوه ، وهو اسود البشرة ، ومعه رسائل من جرجي بك صفا ،
 كان قد ارسلها الى ابيه ، ويريد التعرف الى الاهل ، فارسلته الى اولاد جرجي صفا ، ثم دعوه
 الى دير القمر واحتفوا به هناك ، وادخلوه الى كنيسة دير القمر .
 ● وكيف كانت عودتك الى لبنان ؟

□ عام ١٩٣٠ كان لي اجازة لمدة ثلاثة اشهر ، فقررت الذهاب الى مصر للعمل في الصحافة ،
 حيث كانت الحكومة في يد الوفديين . وعندما وصلت الى الاقصر ، سمعت بائع الصحف
 يصرخ : « استقالة الوزارة يا جدد » والف الوزارة الجديدة اسماعيل باشا صدقي ، اليد
 الحديدية والمعادي للحريات ، ففهمت ان الإقامة في مصر صارت مستحيلة ، وكان معي في
 القطار رجل اسمه رشيد مطر وهو من ضهور الشوير ، فنصحتني بالمجيء الى لبنان لقضاء
 الاجازة ، والتعرف الى وطن ابي ، فاكملنا امي وانا طريقنا الى لبنان وصعدنا الى ضهور
 الشوير .

وفي لبنان كان اوغست باشا اديب ، رئيسا للوزارة اللبنانية ، وانا كنت قد كتبت له كلمة
 تهنئة بتوليته الوزارة ، فبعث الي رسالة الى ضهور الشوير يطلب فيها رؤيتي ، قابلته وحضر

المقابلة رئيس ديوان الوزارة الامير فايق شهاب والد النائب السابق عبدالعزيز شهاب ، وعندما دخلت نظر الي الامير فايق وقال لي ، سعيد اديب ، يوم هجرته كان يشبهك ، انه انت ، نظر الي اوغست باشا وقال انت سعيد اديب وتأثر كثيرا . وقررت ان ابقى .

اكتشفت في لبنان هذا الجمال ، كلما التفت تجد لوحة امامك ، وكانت ضهور الشوير رائعة ، فقررت ان ابقى .

عينوني في مصلحة البندول (وهي مصلحة كانت تقوم بوضع البندول اي ختم الدولة على علب السجائر .) عينوني في وزارة المالية مفتش بندول في صيدا ، فرفضت ، لاني لم اكن اريد الاقامة هناك .

ذهبت الى جريدة « النداء » التي كان يصدرها كاظم الصلح وتقي الدين الصلح ، وكان مديرها هو عادل الصلح ، وهي جريدة وطنية ، وكنت انا معروفا بصفتي الوفدية ، فاحتفوا بي ، وكان يعمل فيها آنذاك توفيق يوسف عواد وكامل مروة واحمد زكي الافيني .

● اذا ، عدت في لبنان ، الى الصحافة ؟

□ بدأت عملي الصحافي بفضيحة ، فقد كان هناك احتفال بازاحة الستار عن النصب القديم للشهداء ، وفي برنامج الاحتفال سوف يلقي اوغست باشا اديب ، رئيس الوزراء ، خطابا باللغة الفرنسية ، وذلك بمناسبة وجود المارشال فرانشين ديسبيري ، الذي سيرعى الاحتفال . فكتبت في « النداء » مقالا غير موقع عن بلد العجائب الذي يخطب رئيس وزارته باللغة الاجنبية ، غير ان كاظم الصلح وضع توقيعني على المقال . على اثر الضجة التي اثارها المقال ، تغير البرنامج ، بحيث ان موسى نمور يفتتح الاحتفال بخطاب ، ثم يلقي رئيس الوزراء خطابه بالفرنسية اكراما للضيف . بعدها قمت بحملة على التمثال نفسه ، الذي صممه الفنان يوسف الحويك ، لانه يعبر عن الطائفية ، اذ نرى امرأة مسيحية من جهة وامرأة مسلمة من الجهة المقابلة ، من اجل الوحدة الوطنية . وقمت باجراء حديث مع أحد الشهداء الاحياء ، بتروطراد ، الذي حكم عليه بالاعدام ، فسألته عما إذا كان يوافق على هذا النصب ، فقال لا . نشرت الحديث كمانشيت في « النداء ».

والملفت ، ان المقال كان له تأثير كبير ، اذ قام مناضل من آل سليم في الغبيري ، بكسر انف النصب ، فقبض عليه ، وخلال محاكمته قدم المتهم تصريح بتروطراد في « النداء » لتبرير بواقعه ، فنال البراءة .

كما عملت في « العاصفة » مع كرم ملحم كرم ، ونشرت فيها الكثير ، وعملت معه في « الف ليلة وليلة » حيث قمت بترجمة قصة عن اللغة الفرنسية .

عام ١٩٣١ حصلت على رخصة لاصدار جريدة باسم « البدائع » ، وأعلن عنها بشارة الخوري (الأخطل الصغير) في جريدته ، ثم ما لبث ان اقنعني بالعدول عن اصدارها ، على ان تكون كملحق في جريدة الأخطل الصغير « البرق » .

كما عملت في « المعرض » لميشال زكور ، وكنت قد راسلتها خلال اقامتي في السودان . وكان يعمل فيها ايضا عصابة العشرة المؤلفة من ميشال ابي شهلا والياس ابو شبكة وفؤاد حبيش و خليل تقي الدين ، وقد هاجمت « عصابة العشرة » احمد شوقي والاخطل الصغير ، واضر هذا الهجوم الاخطل الصغير لانه كان يرعى الياس ابو شبكة ورثيف خوري ، ويصحح لهما .

في « المعرض » ، عملت مع رسام هو رافت بحيري ، وكان صديقا لي ونفكر باصدار مجلة ، حاولنا محاولة اولى مع الاخطل الصغير في « البرق » ، التي كانت تحمل كتابة ، يشترك في التحرير ، البير اديب . واصدرنا فيها عددا خاصا ، عن جبران خليل جبران ، ثم تركنا « البرق » وعملنا في « الشعب » لصاحبها الشاعر امين نخلة .

● هل تحدثنا قليلا عن الحياة الادبية في بيروت انذاك ؟

□ كنا في البداية نجتمع في مقهى « شقير » ، وما لبثنا ان انتقلنا الى مقهى « فتوح » في ساحة البرج ، وكنا مجموعة من الالباء والمفكرين ، انا ورافت بحيري وياسر الادهمي وعبد الله القبرصي ، جان جليخ ، ميشال ابو شهلا ، الاخطل الصغير ، ابراهيم سليم النجار ، اميل لحود ، صلاح المنذر ، سعيد الصباغة ، يوسف ابراهيم يزبك ، علي ناصر الدين ، عارف الغريب ، حنا غصن . وكان البعض يأتي من الشام والعراق قاصدا المقهى .

مرة كنا في المقهى الاخطل الصغير ، وأنا ، نشرب العرق ، عندما جاعنا رجل مصري وقال انه والد مغنية ، وستغني في « كوكب الشرق » قصيدة للأخطل الصغير ، ودعانا الى حضور الحفلة . ذهبنا ، فلاحظت ان مبنى « كوكب الشرق » يرج عند مرور التراموي ، جلسنا قرب العمود ، ثم غادرنا . وفي صباح اليوم التالي انهار مبنى « كوكب الشرق » ، وحدثت الكارثة .

● وماذا عن عملك في راديو الشرق ؟

□ عام ١٩٣٨ طلب مني انشاء راديو الشرق ، وهو من المصالح المشتركة بين سوريا ولبنان ، وكنت في هذه الاثناء قد اسست المجمع الموسيقي الشرقي الذي كنت رئيسا له ، وقتها لحن نجيب الشلفون قصائد لخليل تقي الدين وامين نخلة وصلاح

لبكي وجبران ، وكان التلحين مبتكرا ، والمغني هو محمد البكار ، مغن موهوب ، ذهب بعدها الى مصر ، واقمنا حفلة في التياترو الكبير ، يومها تحمس جبران التويني للموضوع وتمت الحفلة ، وكتب توفيق يوسف عواد ان التلحين والانغام تتحرر من التأثير المصري ، على يد الشلفون .

في مسألة راديو الشرق حدثت مشكلة ، السوريون يريدون سورياً واللبنانيون يريدون لبناناً ، وانا كنت على اتصال بالكتلة الوطنية في سوريا ، الى درجة انني كنت وكيل مشروع الفرنك في لبنان ، وهو مشروع جمع التبرعات الذي وضعه فخري البارودي من اجل دعم الصناعة الوطنية ، فاقترح البارودي تعييني على اعتبار انني ماروني ومسيحي وسوريا ترضى بي ، وانا كنت مناضلا ضد الاستعمار الى درجة ان جريدة « الاوريان » سمتني الماروني المشلول ، نظرا لمواقفي ضد الاستعمار الفرنسي .

قبلت العرض مشترطا ان لا اكون موظفا ، وكان ذلك في زمن الكونت دومارتيل ، وكانت مسألة المعاهدة اللبنانية - الفرنسية والسورية - الفرنسية ، اي كانت مرحلة تنازلات من قبل الفرنسيين . وعملت في الاذاعة ، واكتشفت اني لا املك اية تجهيزات حقيقية ، فاضطرت الى جلب عازفين وملحنين منهم نجيب الشلفون وسليم الحلو ونقولا المنى ، وبحثنا عن الاصوات فأتاني فيلمون وهبي ، ووديع الصافي ، وكان اسمه وديع فرنسيس ، فأعجبت بصوته وقلت له انت تغير اسمك وتصير وديع الصافي ، وهكذا كان .

وقد احدثت تغييرا في طريقة عمل الاذاعة ، في الماضي كان المغني يغني وقتنا طويلا ، طقطوقة فمونولوج فدور ، فقلت هذا لا يجوز ، الاذاعة ربع ساعة ، يغني المغني ربع ساعة فقط ثم يأتي غيره ، واذا غنى رجل تغني امرأة من بعده وبعدها حديث . طريقة العمل هذه كانت جديدة واثرت على العالم الاذاعي العربي بأسره ، الى درجة ان يحيى اللبائدي جاعني من الاذاعة الفلسطينية ليرى طريقة الربع ساعة هذه .

ثم نشبت الحرب العالمية الثانية ، وبدأت الدعاية ضد النازية ، وسلموني مركز الدعاية ضد النازية والفاشية ، انشأت مكتبا وعمل معي عمر فاخوري والياس ابو شبكة ومحمد النقاش وامين الغريب ، ورثيف خوري ، كما تعاون معنا قدري قلعجي ، وفاضل سعيد عقل واحمد دمشقية ونجيب اليان وكريم عزقول وميشال اسمر .

□ قبل عملي في الاذاعة ، كنت اعمل في الصحافة ، ولكنه عمل لا يطعم خبزاً ، وقد ساعدني صديقي الداماد احمد نامي بك رئيس الدولة السورية السابق ، وصديقه عارف بك النعماني الذي كان يعمل مديراً لسباق الخيل ، فعينني مساعداً للسكرتير العام للسباق الياس الشدياق ، براتب ضخم ، فأنقذني هذا الراتب .

في هذه الاثناء كانت « المكشوف » لفؤاد حبيش ، تصدر ويكتب عليها « يشترك في التحرير البير اديب » ، وكانت مجلة عارية ، وكان فؤاد حبيش يكتب كثيراً عن العربي . اخذت صفحتي الوسط من « المكشوف » وحررت فيها اخباراً ادبية وفنية لا علاقة لها بالعربي ، وكنت اوقع باسم « كازانوف » ، وبعد السنة الاولى حاولت اقناع فؤاد حبيش بتحويل « المكشوف » الى مجلة ادبية ، وعاونني في ذلك خليل تقي الدين ، لكن حبيش اتفق مع تقي الدين وجرى تحويلها الى مجلة ادبية .

في تلك المراحل ، كانت فكرة المجلة تراوطني ، عرضت الفكرة على الدكتور نقولا فياض ، وكان يلقب بخطيب الشرق ، فكان لطيفاً معي ، وعندما اصدرت « الاديب » قال لي انه لم يقبضني بشكل جدي . وكنا ، الدكتور نقولا فياض ، ورثيف ابي اللمع وحبيب ثابت وانا ، نجتمع في منزل ابي اللمع من اجل اعداد المجلة ، لكن هذه الاجتماعات اوصلتني الى اليأس ، وقد كتبت لصديقي الشيخ فريد حبيش في مصر ، اقول له اننا نجتمع كل ليلة فنأكل ونجتمع ، ثم نجتمع اجتماعاً آخر .

وبعد عملي في مكتب الدعاية ضد النازية والفاشية ، قررت اصدار المجلة ، فطلبت رخصة ، لكنهم تأخروا في اعطائها ، وقد صدر العدد الاول من مجلة « الاديب » في اول كانون الثاني عام ١٩٤٢ ، صمم غلافه ، الذي بقي الى اليوم الفنان رأفت بحيري ، وهو الذي شجعني كثيراً على إصدار المجلة . اما كتاب العدد الاول فكانوا : البير اديب ، عمر فاخوري ، جبران التويني ، فريد نجار ، ميشال ابي شهلا ، الياس خليل زخريا ، امين الغريب ، منير النصولي ، كرم ملح كرم ، صلاح الاسير ، الياس ابو شبكة ، فلك طرزي ، اسكندر الشلفون ، ميشال طراد ، رضوان الشهبال ، جبرائيل جبور .

في « الاديب » ، تشكلت في اواخر عام ١٩٤٣ ، اسرة تحرير مجلة « الاديب » التي اتخذت لنفسها منهاجاً سياسياً ، وكان من اعضائها : الشيخ عبد الله العلايلي ، الشيخ الياس خليل زخريا ، نقولا فياض ، نور الدين بيهم ، محمد علي الحوماني ، صلاح الاسير وانا . وكنا نصدر بيانات باسم اسرة « الاديب » ، وقد اقلقنا راحة الحكومة . ففي هذه السنوات ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ ، كانت « الاديب » . ملتقى الزعماء

السياسيين ، فيأتي الى المكتب عبد الحميد كرامي ، كمال جنبلاط ، كميل شمعون ، احمد الاسعد ، سامي الصلح ، وانشأنا كتلة التحرر الوطني التي كان يرئسها عبد الحميد كرامي ونائبه الفرد نقاش ، وكنت انا امينا للسر ، وهذه الكتلة ساهمت في المعارضة ضد الشيخ بشارة الخوري .

الشعر الحديث ، وخاصة الشعر العراقي ، نشأ كله تقريبا في مجلة « الاديب » ، نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي ، بلند الحيدري ، صفاء الحيدري ، والسياب الذي لم ينشر كثيرا في « الاديب » . وغيرهم ومرة ارسل لي احد كبار الشعراء العراقيين المعاصرين مجموعة من القصائد للنشر . وبينها قصيدة واحدة من الشعر الحر ، وكتب لي انه ينهج في هذه القصيدة على منوالي . فنشرت القصيدة الحرة ، وأهملت الشعر العمودي . وبعد مدة كتب هذا الشاعر الي بانه لاحظ اهما لي للقصائد العمودية ، وانه قرر ان يكتب الشعر الحر ، وارسل الي العديد من قصائده الجديدة . كما نشأت القصة العراقية في « الاديب » ، عبد الملك نوري وغائب طمعة فرمان وشاكر خصبك وفؤاد التكريلي .

في المرحلة الاخيرة بعدت « الاديب » عن السياسة وصارت توجيهية قومية ، لان الاحزاب كثرت والمشكلات كثرت ايضا ، فانا تقوقعت ، لانني اعتبرت هذا الواقع نكسة للقومية العربية ، صراعا بين الدول والاحزاب .

« وتشتتوا فرقا فكل قبيلة فيها امير المؤمنين ومنبر »

نعود الى البداية ، بدأنا نطبع من « الاديب » الفتي نسخة ، والان نطبع الفين وخمسمئة نسخة ، وانا بعد اربعين عاما ، انتقلت من المكتب الى البيت ، لان حالة « الاديب » المادية ساءت ، في البداية كان مكتبنا في اللعازرية في وسط البلد ، ثم انتقلنا الى باب ادريس بعد هدم المكتب ، ثم الى البيت . والآن البيت على خطوط التماس ، وكما ترى ، اصدرها وحدي على الرغم من كل الصعوبات .

انا اعتبر « الاديب » مسجلا للحركة الثقافية والفكرية في العالم العربي ، فانشر جميع الانواع ، الشعر العمودي والشعر الحر ، لكن الشرط الوحيد هو الجودة .

والآن بعد هذا الكفاح الطويل ، انا لا املك شيئا ، اترك لابنتي ندى وهدى شرفا حقيقيا ، وهو انني كنت رجلا شريفا .

● هل تحدثنا قليلا عن بعض الشخصيات الادبية في لبنان .

□ - رثيف خوري : كان واحدا من اعزاصدقائي ، وكان ينشر في « الاديب » ، بشكل دائم ، وهو كاتب عميق ومتمكن .

- سعيد عقل : جاعني صديقي صلاح لبكي ، وقال انه يريد تقديم شاعر جديد الي وهو من مدينة زحلة ، وجاء سعيد عقل ، وكان شابا خجولا ، فاسمعنا قصيدة « المجذلية » وهي قصيدة رائعة ، ثم اسمعنا قصيدة ثانية ، وقال انه يكتب شعرا بالعامية ، واسمعنا بعضا منه ، قلت له ان شعره العامي رائع ، وسألته لماذا لا ينشره ، فأجابني بانه لن ينشره . ثم قلت له ان المفردات تنقص قصائده ، لانه يكاد يعيد المفردات نفسها ، فوافقني على ذلك .

- الياس ابو شبكة : كان يحب بشكل عنزي ، ولم يكن يقيم علاقة بالمومسات ، هذا كلام فقط .

- بشر فارس : عندما مات كتبت لقد سقط تاج المجد عن رأسنا . هذا رجل رائع . وعندما هاجم خروشوف الرسم الحديث ، نشر في « اخر ساعة » في مصر مجموعة من الدراسات عن الرسامين التجريديين الروس ، وكان خبيرا في الفن الاسلامي . بشر فارس هو في الاصل من بلدة بحر صاف ، وكان امينا لسر المجمع العلمي في مصر ، وقد نشر له يوسف الخال مسرحية شعرية هي « جبهة الغيب » .

- ثريا ملحس : نهجت على نهجي وتعلمت علي ، فنشرت لها ونجحت ، خاصة في مجموعة اسمها « النشيد التائه » .

● وماذا عن منشورات « الاديب » ؟

□ نشرنا الكثير من الكتب ، بينها « لا هواده » لعمر فاخوري ، « الواحة » لصلاح الاسير ، « سارق النار » لخليل الهنداوي « والمعري ذلك المجهول » للشيخ عبد الله العلايلي ، « عشتروت واونيس » للدكتور حبيب ثابت ، « وسحر » ، للدكتور بديع حقي ، و « الليالي والنجوم » و « بنت الساحرة » للدكتور عبد السلام العجيلي ، « وفي بلاطات الملوك » لنسيم نصر ، وديوان عمر ابو ريشة .. وغيرها .

● ننقل الآن الى عملك السياسي في لبنان ، فانت احد مؤسسي الحزب التقدمي الاشتراكي ؟

□ انشأت في البداية جماعة الوعي العربي بالاشتراك مع الشيخ عبد الله العلايلي والياس خليل زخريا ومحمد علي الحوماني وصلاح الاسير ونور الدين بيهم ، ثم ضمت جماعة الوعي العربي الى عصابة العمل « القومي » .

وفي ١١ تشرين الثاني عام ١٩٤٣ ، وعند اعتقال رئيس الجمهورية اللبنانية الشيخ بشارة الخوري ورفاقه في راشيا ، فرضت علي الإقامة الجبرية في منزلي الكائن في طريق الشام . وجاعني ليلا صحافي معروف يعمل في الأمن العام وقال ان هناك تقريرا يتهمني بتهريب السلاح الى بشامون ، وايقنت ان الفرنسيين يريدون الايقاع بي هذه المرة ، فاعطيته معلومات لا تؤدي الى ادانتي . وعاد بعد فترة ليقول لي انهم كتبوا على الملف « للحفظ » ، وهكذا تلافت ملاحقات الامن العسكري . وقد صادر الفرنسيون اوراقني ، ومن ضمنها مجموعة شعرية لم تنشر ، ومذكرات ، ومجموعة رسائل .

ومرة جاعني كمال جنبلاط ، وكان متتبعا للادب ، وكان مشتركا في مجلة « الاديب » ، وانا رأيت فيه شابا مثقفا وساندته كثيرا ، ثم اقترح انشاء حزب سياسي ، فتمنيت عليه البقاء في الميدان التوجيهي كما كان شكيب ارسلان ، لكنه اصر ، وقررنا ان يكون الحزب اشتراكيا وسميته الحزب التقدمي الاشتراكي ، وكنا مجموعة مؤلفة من المحامي فؤاد رزق وجورج فيليبديس وجميل صوايا والشيخ عبد الله العلايلي وكمال جنبلاط وانا ، فكتبنا نظام الحزب وقانونه الشيخ العلايلي وانا كما ساهم فؤاد رزق في الكتابة ، ثم اعلن الحزب واعلن جنبلاط رئيسا وانا امينا عاما للسر .

وفي عام ١٩٤٨ ، دعينا الى مهرجان كبير في عاليه ، فجاءت الوفود من كل جهة ، وانا القيت خطايا في المناسبة ، دعوت فيه الى تأييد نضال الشعب الفلسطيني في ارضه ، على ان تكون البلاد العربية حزام امان تمدد بالمعونات ، كما كان شأن الجزائر .

● نعود الى الشعر ، فانت شاعر في الاساس ، لكنك لم تنشر سوى مجموعة شعرية واحدة هي « لمن » فما هي ظروف نشرها ؟

□ جاعني يوما السيد مرشاق ، مدير دار المعارف بمصر ومعه عادل الغضبان المشرف الابدبي على الدار ، وطلبا مني مجموعة شعرية ، وانا لم اكن قد اعدت شعري المنشور في مجموعة جاهزة ولكن بناء على الحاحهما طالبت بمبلغ الف ليرة وإعطائي ٢٥٠ نسخة ، فوافقا ، ووضعاني بذلك امام الامر الواقع ، فجمعت ما تيسر من قصائدي المكتوبة منذ عام ١٩٢٦ . واعطيته اياها . ولدي الان في منزلي مجموعة شعرية ، ليبتها تسلم من القصف والنهب .

انا لا اكتب الشعر هكذا ، اشعر بانفعال ، وتحت تأثيره اذهب في شبه غيبوبة ، واكتب القطعة الشعرية من اولها الى آخرها ولا اتوقف الا عندما تنتهي . وعندما وعبي يعود الي لا اعدل فيها او اغير . واذا لم يحصل الانفعال فانا لا اكتب .

انا في الاساس نظمت الشعر بالفرنسية ، ثم حاولت بالعربية ، فوقفت الاوزان في وجهي ، وكنت اشعر ان الوزن يقف عقبة في وجه الفكرة التي تعتمل في مخيلتي ، فلجأت الى هذه الطريقة الجديدة ، التي ابر فيها عن نفسي بشكل افضل . نشرت في كبرى المجالات الأدبية . مجموعة « لمن » كتب عنها ما لم يكتب عن كتاب ، كتب احمد زكي ابو شادي واحمد امين وزكي المحاسني وابراهيم العريض ، ويوسف الخال كتب عن « لمن » قائلا انها شعر المستقبل حتى ان ايليا ابي ماضي كتب في جريدة « السمر » ، هذا ليس شعرا ولكنه شيء جميل .

لم اصدر مجموعات شعرية اخرى بسبب هموم المجلة وانصرافي لها ، وعندي الآن مجموعة شعرية نهجت فيها اسلوبا اكثر تطورا .

● وكيف ترى الآن الى الواقع الثقافي العربي ؟

□ لا شك ان هناك بواكير تبشر بالخير ، ولكن في الفترة السابقة كان هناك نهضة كبرى ، وكان هناك اسماء ضخمة . الآن نحن في حالة جمود ففي ذلك العصر لمع طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل واحمد شوقي وخليل مطران ، وهذا الآن غير موجود .

● والموت ، الا تخاف من الموت ؟

□ قبل الجواب على هذا السؤال اريد ان اخبر حادثة جرت معي خلال الحرب الاهلية عام ١٩٥٨ . فهناك شخص اسمه البير ديب خلق لي الكثير من المشكلات ، وكان يتعاطى في السياسة ويصدر منشورات ضد اليسار . جاعني محمد دكروب وقال لي ماذا تفعل يا استاذ ، فاصدرت بيانا اعلن فيه ان لا علاقة لي بما ينشره البير ديب . وفي ثورة ١٩٥٨ قتل البير ديب كان عند حلاق في رأس بيروت واغتيل ، فاذاغت وكالات الانباء ان البير اديب قد قتل . فبدأت ترد برقيات التعزية ، والصحف تنشر التأبين والقصائد . والذي اشاع خبر موتي هو حبيب جاماتي الذي كان يعمل في مجلة « المصور » في مصر . ونشرت جميع المراثي في مجلة « الاديب » تصور فانا عشت تابيني وانا حي .

الموت ، لا اخاف من الموت ، اخاف من العذاب ، الموت هو التحرر من كل شيء .

● والله ؟

□ انا مؤمن بالله ، مررت خلال شبابي بفترة كفر ، لكني مؤمن ، لا امارس الطقوس وايماني هو مع الله . والله دائما معي ، في الملمات أشعر بان الله لم يتخل عني .

أربع قصائد

نعيد هنا ، نشر أربع قصائد من مجموعة البير اديب الوحيدة « لمن » الصادرة عن دار المعارف بمصر في شهر شباط (فبراير) ١٩٥٢ .

ثلاث قصائد

ظماً

إشرب حتى يميد الكون
وتختلج زفرة الزمن العابت
وتنتهي الصلاة في الهيكل العظيم
وتشيخ الوردة البيضاء
ويزرق الدم الأحمر
ويخشع القدر للأزل الصامد
وترف المنى حول المنى
في رقصة الحوالك

إشرب حتى يتلاشى الكأس
في النفس الأخير !

حسن تفاهم

لم أر اثنين يفهم احدهما ما يقول الآخر
إلا قيل أنها ابكبان .

ولم أر أحداً بين جماعة تتحدث
بقي محافظاً على بريق عينيه

إلا قيل انه أصم .

ولم أر واحدا بقي محافظا على اسارير وجهه
أمام اشتات المراثيات
إلا قيل انه أعمى

ولم أر احدا يفهم جيدا ما يريد ويسعى اليه
إلا قيل انه مجنون .

شروء

هات من عينيك هات
فقد أضعتُ الحياة
انفاسك الحدى
تسابع إله مات

ضُمتُ رأسي لصدرك
نامي على شفاهي الصلاة
لن أرتوي عبثاً وشذاً
فاعصر الخمر
وهات الثغر هات

لم تكن قبل الأمس
وأنت غدً ، من الأمس .

نحن هنا كلانا
لا تقل أنت أنا
فلا يبقى لنا
أنت وأنا

فأشدد يديك
أخاف عليك
مني انا .

انت ... !!

حقيرة انت ..
خلعت عليك المجد
فكنت

وأشعّ الغرور
من مقلتيك
ومن كل عبّ فاح فيك
ايها الصنم الذي خلّقت
خسئت الرفعة
فلست مني

من بقايا الشجون
وثمالة الكأس
واتراح دنّي
جبت الوهم
ظمان
وقلت له كن
فكنت

من انت
بربك ..
من انت
وقف الصدى عن ترجيع
صلاتي
فكنت

انت
حقيرة انت
خلعت عليك المجد فكنت

مختارات من شعر نيكولاس غيبن

ترجمها عن الاسبانية :
صالح علماني

□ ولد نيكولاس غيبن في مدينة « كاماغوي » الكوبية ، في العاشر من تموز (يوليو) ١٩٠٢ ، لأبوين مولدين ، وقد أتاح هذا المزيج الزنجي - الأبيض للشاعر تمثل جوهر التقاليد الشعبية الافريقية ، الاسبانية ، الهندية ، وخصوصا الارث العظيم من الاتجاهات الموسيقية المتنوعة التي ظهرت في شعره فيما بعد .

□ عانى غيبن ، كغيره من الكوبيين نوى البشارة القاتمة ، من التمييز العنصري الذي استورده الكوبيون البيض من الولايات المتحدة . وقد دفعته ظروف الاضطهاد العنصري الى ابتداء الحان موسيقية ، مستلهما فيها الموسيقى الافرو - كوبية ، وخصوصا الحان « السون » الشعبية التي تكثر في أعماله .

□ في ١٩٢٠ انتقل الى العاصمة ، هافانا ، ليدرس الحقوق في جامعتها ، ولكنه ما لبث ان تخلى عن الدراسة الجامعية ، ورجع الى مدينة ميلاده ، ليعمل في الصحافة . وفي العشرين من عمره أعد ديوانه الاول بعنوان « عقل وقلب » ، ولكن الديوان لم يجد طريقه للنشر . ويتوقف نيكولاس عن كتابة الشعر لمدة خمس سنوات يمارس خلالها العمل الصحفي .

□ في عام ١٩٢٦ يعود من جديد ليستقر في هافانا . وفي شهر آب ١٩٢٧ ، يكتب عددا من القصائد الجديدة ، مكتشفا ان الشعر لم يتخل عنه .

□ في عام ١٩٣٠ ينشر ديوانه الاول بعنوان : « موتيفات السون » ، وجميع موضوعات هذا الديوان مستمدة من حياة الزنجي الكوبي ، وما يقاسية من اذلال ، في تعبير متمزج فيه الواقعية بالشاعرية الغنائية .

ولكن عمله الشعري البارز في هذه المرحلة هو ديوانه الثاني « سونجورو كوسونجو » (وهما لفظان لا معنى لهما الا الايحاء بالموسيقى الزنجية) . وقد اثار هذا الديوان اهتمام النقاد ، وقال فيه المفكر الاسباني ميغيل دي اونامونو : « انه فلسفة ، بل دين متكامل للزنج

في كويا . ويعد هذا الكتاب ذاع صيت غين كرائد لتجربة شعرية استثنائية ، ليس في كويا فحسب وانما في سائر ارجاء العالم الناطق بالاسبانية .

□ بعد سنة من نشوب الحرب الاهلية الاسبانية ، دعي الشاعر الى مؤتمر الكتاب والادباء المعادين للفاشية الذي عقد في بلنسية ، ومديد المحاصرة عام ١٩٣٧ . وفي اسبانيا نشر ديوانا رائعا كان ثمرة تجربته في هذا البلد ، بعنوان : « اسبانيا : قصيدة في اربعة آلام وأمل واحد » . وكانت القصيدة التي تحمل عنوان « الألم الرابع » في هذا الديوان هي عبارة عن مرثية انسانية عالية لصديقه فيديريكو غارسيا لوركا ، وكان غين على صداقة وثيقة بلوركا منذ عام ١٩٣٠ ، عندما زار الشاعر الاسباني كويا .

□ وفي عام ١٩٣٧ أيضا انضم الى صفوف الحزب الشيوعي . وأصدر في المكسيك ديوانا جديدا بعنوان : « أغان للجنود والهان للسياح » .

□ بعد انتصار الثورة الكوبية ، عاد غين الى وطنه ، بعد سنوات طويلة في المنفى قضاها في باريس واماكن اخرى ، ليشترك مع شعبه في بناء الاشتراكية .

□ يرأس نيكولاس غين اليوم اتحاد الكتاب والصحافيين والفنانين الكوبيين ، كما انه عضو في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الكوبي .

□ نال غين عددا من الجوائز الادبية العالمية ، ابرزها جائزة لينين للسلام . ورشحته بعض الاوساط الادبية في اميركا اللاتينية واوروبا لجائزة نوبل منذ سنوات ، لكنه لم يحصل على هذه الجائزة نظرا للاعتبارات التي تتداخل في منحها .

□ أهم اعماله الشعرية : « موتيفات السنون » ١٩٣١ ، « سونجورو كوسونجو » ١٩٣١ ، « جزر الهند الغربية المحبودة » ١٩٣٤ ، « أغان للجنود والهان للسياح » ١٩٣٧ ، « اسبانيا : قصيدة في اربعة آلام وأمل واحد » ١٩٣٧ ، « اللحن الكامل » ١٩٤٧ ، « هجاء سياسي » ١٩٥٣ ، « مرث » ١٩٥٨ ، « الحمامة ذات الطيران الشعبي » ١٩٥٨ ، « عندي » ١٩٦٤ ، « حديقة الحيوان الكبرى » ١٩٤٧ ، « قصائد حب » ١٩٧١ ، « العجلة المسننة » ١٩٧٢ .

تعجبني بعض الساعات ، كالساعة الثالثة الاربعاء مثلا ،
لان الساعة تبدو عندها وكأنها
في وضع أخوى مرحب ،
وكانها ،

ساعة

تفتح نراعيها لاحتضاننا .
الوقت ، في هذه الساعة ، مسيح يحتضر
وينزف من جرح خاصرته
على مهل
بين المستقبل والماضي .

(من القصائد الاولى)

الطائرة

عندما تنقضي هذه الحقبة ،
وتحترق في لهيب العصور
جميع وثائقنا البشرية ،
عندها لا يبقى وجود لفاتيح
تقدمنا الحالي ،
ويصبح على الانسان الذي سيبدأ من جديد
أن يعمل بصبر من لا يعرف شيئاً ،
حينئذ ستظهر
خرائب من حضارتنا البائدة .

ما الذى سيقوله علماء المستقبل الطبيعيون
أمام هيكل طائرة
مدفونة في اية وهدة ،
أو في قمة أي جبل ،
صدئة ، متحجرة ،
كنصب غريب وغامض ؟

لا بد انهم سيتخذون
احتياطات مشددة
ويصنفون الطائرة
كنموذج من الحيوانات المنقرضة .
(من القصائد الاولى)

جندي ميت

- أية رصاصة اردته قتيلاً ؟
- لا أحد يعرف .
- في أية قرية ولد ؟
- في « خوبيانوس » ، قالوا .
- وكيف احضروه ؟
- كان ميتاً على الطريق ،

وراه جنود آخرون .
يا للرصاص الذي قتله !

عروسه هرعت ، وقبلته ،
باكية أتت امه .
وعندما حضر الكولونيل
قال فقط :

— فليدفن ! ...

تشن ! تشن ! تشن !
ها هو الجندي الميت .
تشن ! تشن ! تشن !
من الشارع احضروه .
تشن ! تشن ! تشن !
الجندي هو آخر ما نفكر به .
تشن ! تشن ! تشن !
فلدينا جند كثيرون ...

(من ديوان « اغان للجنود والهان للسياح »)

سيرمون بالرصاص
رجلا مكبل اليدين .
ثمة جنود اربعة .
سيطلقون النار ،
اربعة جنود .
صامتون ،
مكبلون ،
كالرجل المقيد الذي سيقتلون .

رميا
بالرصاص

— أتستطيع الهرب ؟

- لا أستطيع الجرى !
- سيطلقون النار !
- وماذا أفعل !
- ربما تكون البنادق فارغة ...
- في كل واحدة ست رصاصات متوحشة !
- ربما لن يطلق هؤلاء الجنود !
- انت مجنون قلبا وقالبا !

أطلقوا النار .
 (كيف استطاعوا اطلاق الرصاص ؟)
 قتلوا .
 (كيف استطاعوا ان يقتلوا ؟)

كانوا اربعة جنود
 صامتين ،
 أعطاهم الاشارة ، بانزال سيفه ،
 سيد ضابط :

كانوا اربعة جنود
 مقيدين ،
 كالرجل الذي اتوا
 اربعتهم ليقتلوه .

(من ديوان « اغان للجنود والхан للسياح »)

في مياه حديقة الحيوان الكبرى ،
 يسبح الكاريبي .

هذا الحيوان

البحري الغامض

له عرف ابيض بلوري ،

وصهوة زرقاء ، ونيل أخضر ،

الكاريبي

ويطن من مرجان متماسك ،
 جناحاه اعصاران رمايان .
 وفي الماء ، بجانبه ، هذه الكتابة :
 « حذار : انه يعض » .

(من ديوان « حديقة الحيوان الكبرى »)

الجوع

هذا هو الجوع .
 كله ناب وعين .
 لا يشبع بمائدة .
 لا يقدر أحد على خداعه أو الهائه .
 لا يكتفي
 بغداء أو عشاء .
 يطلب الدم دائما .
 يزأر كأسد ، يعتصر كثعبان ،
 يفكر كإنسان .

النموذج المعروض هنا
 تم صيده في الهند (في أحد أحياء بومباي) ،
 لكنه موجود بدرجات متفاوتة من الوحشية
 في أماكن أخرى كثيرة .
 ممنوع الاقتراب منه .

(من ديوان « حديقة الحيوان الكبرى »)

- ١ -

انت في قلبي .. كنبحة صدرية .
 أنت ساقى .. العرجاء .

أهاجي

أنت طعامي .. الذي اتخمت به .
وحملك في رأسي ، ولكن
مثل قملة .

— ٢ —

« الى النضال اسرع ، هيا بنا ... ! »
ولم لا ؟ : انركض ؟
(لقد فكرت بهذا احيانا .)

— ٣ —

كم بديعا ان يكون المرء احمق دون ان يدري !

— ٤ —

ابنك يا راداميس ،
ترك شمس موطنه
ليتعلم الانكليزية .
لم يتعلم ، وانما كما ترى ،
نسي الاسبانية .
وها هو في نيويورك يمشى على اربع .

— ٥ —

لصنع القصيدة ،
لا بد من معرفة كيف تُصنع القصيدة .
ها أنت تعرف انن يا اورينثو كيف تُصنع القصيدة .

— ٦ —

الجنرال ميترايا
نال خمس عشرة ميدالية .
ولم يعد ينقصه
الا ان يعرف يوما
كيف تكون المعركة .

— ٧ —

الراقص الذي تراه .

فيه تفاهة غريبة :
فهو يدمر برأسه
ما بينيه بقدميه .

— ٨ —

قال الجنرال :
خسائرننا
لا تذكر :
اربعة جنود قتلوا ،
ولم نخسر اى ضابط مهم .
(من ديوان « العجلة المسننة »)

العاصفة بعيدة .
الليل مصدع بالبروق .
السماء ترتج كل لحظة
مثل جلد مهر
معذب بالذباب .

عاصفة

(من ديوان « العجلة المسننة »)

هافانا ،
بريفيها الرجراجين ،
ويازرقاق عينيها البنفسجيتين
في كل الاوقات

رسم
تخطيطي

ترقص بخطوات محسوبة
رقصة الموت ،

يحميها البحر القوى
وستة بحارة نائمون

(من ديوان « اللحن الكامل »)

غزلية

بسيطة ومنتصبة ،
كقصبة في حقل القصب .
أه يا سقط الاحتدام
التناسلي :

مشيتك مصنع للتشنجات الصارخة
وزيد قنفذي يرقد بين فخيك المعدنين .
(من ديوان « وست اندياس ليمتد »)

اسبوعان

كانت صبية ذات جسد معطر
بماء الكولونيا وبصابون قشتالة ،
تلك التي احببتها بعاطفة مبهمه بسيطة ،
عاطفة تولدت من بضعة ابيات شعر ونظرة .
انكر عندما قلت لها للمرة الاولى : حبيبتي ،
احمرت وجنتها الشاحبة
ونظرت الى حداثها ،
مسندة يدها على الكرسي ،
ولم تقل شيئاً .

لم تستطع هذه الصبية التافهة
ان تقول لي شيئاً مهما مرة ،
وابتدأت أملها ، أمل حبها

الصغير على عواطفني .
 لم نكد ، في الحقيقة ، نتألم او نسعد ،
 خمس مرات تحدثنا ، وتبادلنا النظرات تسعا .
 لقد كانت حبا لم يدم سوى اربعة عشر يوما .
 (من القصائد الاولى .)

احيانا ...

أرغب أحيانا بأن أكون متكلفا
 لأقول : أحبك بجنون .

أرغب أحيانا بأن أكون احمق
 لأصرخ : أحبك بشدة !

أرغب أحيانا بأن اكون طفلا
 لأكبي مستكنا على صدرك .

أرغب أحيانا بأن أكون ميتا
 لأشعر ، تحت تراب عصارتي الرطب ،
 كيف تنمو زهرة مخترقة صدرى ،
 وأقول : هذه الزهرة ،
 لك .

(من ديوان « العجلة المسننة »)

عرق وسوط

سوط ،
 عرق وسوط .
 الشمس استيقظت مبكرة
 ورأت الزنجي حافي القدمين ،
 وجسده العارى المغطى بالقروح

ملقى على الحقل .

سوط ،

عرق وسوط .

مرت الريح صارخة :

— يا للزهرة السوداء في كل يد من يديك !

الدم قال له : هيا بنا !

وقال هو للدم : هيا بنا !

ومضى في دمائه ، حافي القدمين .

وحقل القصب ، مرتجفا ،

افسح له الطريق .

ثم السماء الصامته .

وتحت السماء مضى العبد

مخضبا بدماء السيد .

سوط ،

عرق وسوط ،

مخضبا بدماء السيد ،

سوط ،

عرق وسوط ،

مخضبا بدماء السيد .

مخضبا بدماء السيد .

(من ديوان « اللحن الكامل »)

I

وست اندياس ! جوز هند ، تبغ وخمر ...

هذا شعب قاتم ومبتسم ،

محافظ ولبرالي ،

من رعاية الماشية وزارعي قصب السكر ،

حيث يجري المال كالنهر احيانا ،

وست اندياس

ليميتد

مرثية للانفيل

ولكن حيث حياة الناس بائسة دائما .
 الشمس هنا تحرق كل شيء ،
 من ادمغة البشر الى الورود ،
 وتحت بزاتنا البيضاء المنشأة
 ما زلنا نمشي بسراريل لا تكفي لستر عوراتنا ،
 نحن شعب بسيط ورقيق ، منحدر من العبيد
 ومن تلك الطغمة المتبريرة
 ذات الاصول المتنوعة
 التي اهداها كولبس ، في لفطة كرم ،
 باسم اسبانيا ، الى جزر الهند الغربية .

هنا بيض وسود وصينيون وخلاسيون .
 انها ، ولا شك ، الوان من النوع الرخيص
 ان ان البائعين والمشتريين ما زالوا يتبادلونها
 حتى تميع حبرها ولم يبق لها لون ثابت .
 (واذا كان هناك من يظن شيئا اخر
 فليتقدم خطوة وليتكلم .)
 لدينا هنا كل هذا ، ولدينا احزاب سياسية ،
 وخطباء يقولون : « في هذه اللحظات الحرجة ... »
 لدينا بنوك وممولون ،
 مشرعون ومضاربو بورصة ،
 محامون وصحفيون ،
 اطباء وبوابون .
 ماذا ينقصنا ؟
 وحتى لو احتجنا الى شيء فنحن نبعث بطلبه .
 وست اندياس ! جوز هند ، تبغ وخمر .
 هذا شعب قاتم ومبتسم .

آه ايتها الارض الجزيرية !
 آه ايتها الارض الضيقة !
 ليس صحيحا انها تبدو وكأنها لم توجد
 إلا لينمو عليها حقل نخيل جوز هند ؟
 أرض في الطريق الى « اورينوكو » ،

أو في طريق أي سفينة سياحية أخرى
مشحونة بأناس ليس فيهم فنان واحد
وليس فيهم مجنون ،

أرض فيها موانئ ، حيث أولئك القادمون من تاهيتي ،
أو من أفغانستان أو سيؤول ،
يأتون لكي يأكلوا السماء الزرقاء ،
ويرتوون بعدها من روم « باكاردي » ،
موانئ تتكلم بالإنجليزية

تبدأ بـ « yes » وتنتهي بـ « Yes » .
(الإنجليزية القوادين نوى القوائم الأربع .)
وست اندياس ! جوز هند ، تبغ وخمر .
هذا شعب قاتم ومبتسم .

اني لاضحك منك يا درة الانتيل ،
يا قدرا يمشى قافزا من شجيرة موز الى أخرى ،
يا مهرجا يتصبب عرقا حتى لا تزل قدمه
ومع ذلك فهي تزل دائما حتى الركبة .
اني لاضحك منك ايها الابيض نو الاوردة الخضراء
— ان أوربتك ظاهرة رغم جهدك في اخفائها !—
اني لاضحك منك ، لانك تتحدث عن الارستقراطية النقية ،
وعن العبقرية الخارقة والصنابق المترعة .
اني لاضحك منك ايها الاسود المقلد ،
يا من تشخص ببصرك الى سيارات الاغنياء ،
وتخجل من تأمل جلدك القاتم ،
رغم ما في قبضتك من قوة وصلابة !
اني أضحك من الجميع : من الشرطي والمخمر ،
من الأب وابنه الصبي

من رئيس الجمهورية ومن رجل المطافيء .
اني لاضحك من الجميع ، من العالم بأسره .
من العالم بأسره ، الذي ينفع امام اربعة من نوى
الشعور المسترسلة ،

وهم منفوخون وراء دروعهم ذات الالوان الصارخة ،
كأنهم اربعة متوحشين عند اقدام شجرة جوز هند .

II

قطع لخمس بقائق .
 اوركسترا خوان الحلاق
 تعزف لحن « سون » .
 يقتلونني اذا لم اشتغل ،
 واذا اشتغلت يقتلونني ،
 دائما يقتلونني ، يقتلونني
 دائما يقتلونني .

بالأمس رأيت رجلا ينظر ،
 ينظر الى الشمس وهي تشرق :
 بالأمس رأيت رجلا ينظر ،
 ينظر الى الشمس وهي تشرق :
 نظرات الرجل بلا معنى
 لأن الرجل لا يرى .

أه ،

العميان يحيون
 دون رؤية الشمس عندما تشرق
 عندما تشرق الشمس
 عندما تشرق الشمس .

بالأمس رأيت طفلا يلعب
 بانه يقتل طفلا آخر ،
 بالأمس رأيت طفلا يلعب
 بانه يقتل طفلا آخر .
 ثمة اطفال يبدون
 كالرجال وهم يشتغلون .
 من سيخبرهم عندما يكبرون
 بأن الرجال ليسوا اطفالا !
 بانهم ليسوا كذلك ،
 ليسوا كذلك ،

ليسوا كذلك !

يقتلونني اذا لم اشتغل ،
 واذا اشتغلت يقتلونني :
 دائماً يقتلونني ، يقتلونني ،
 دائماً يقتلونني !

III

قصب السكر - الطويل - يرتجف
 خوفا امام المنجل .
 الشمس تشوى والهواء يثقل .
 وصرخات المراقب
 تنطلق جافة وقاسية كضربات السوط .
 وما بين العتمة
 ثمة جمهرة من الشحانين تعمل ،
 يطفو صوت يغني ،
 ينبثق صوت يغني ،
 يخرج صوت مليء بالحق ،
 يرتفع صوت قديم ومعاصر ،
 حديث وبربري :

- قطع الرؤوس كالقصب ،
 تشا ، تشا ، تشا !
 احراق القصب والرؤوس ،
 وصعود الدخان حتى الغيوم
 متى سيكون ، متى سيكون !
 منجلي مشحوذ الحد ،
 تشا ، تشا ، تشا !
 والمراقب الى جانبي ،

تشا ، تشا ، تشا !
 قطع رؤوس كالقصب ،
 احراق القصب والرؤوس ،
 وصعود الدخان حتى الغيوم ...
 متى سيكون !
 والاغنية المرنة ، في مساء
 موسم الحصاد والاحتضار ،
 تملو ، تلتمع ، وتنتقد ،
 ملتصقة بسقف النهار المقعر .

(من ديوان « وست اندياس ليمتد »)

اوراق خاصة

غسان كنفاني يوميات ١٩٥٩-١٩٦٠

هذه الأوراق

تنشر « الكرمل » مختارات من دفتر يوميات كتبه الروائي الفلسطيني الكبير الشهيد غسان كنفاني بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ خلال عمله في الكويت .

وهذه الاوراق الشخصية ، هي نوع أدبي ، نفتقده في حياتنا الادبية العربية المعاصرة ، والشكر يتوجه الى السيدة أني زوجة الشهيد والى مؤسسة غسان كنفاني الثقافية الى الاستاذ فاروق غندور ، الذين سمحوا لنا بنشر هذه المادة الخاصة ، والتي لم يسبق لها النشر، والتي تضيء الكثير من جوانب حياة وابداع كنفاني في شبابه المبكر .

١٩٥٩/ ١٢/ ٣١

« ... إن الضباب الاسود غير موجود في الطبيعة ، ولكن من ذا الذي يستطيع ان يؤكد انه ليس ابعث على الراحة من الضباب الطبيعي الذي لا لون له ؟ ؟ »

١٩٦٠/ ٣/ ٢

« ان يسقط الانسان من السماء بلا مظلة ... ثم يمضي طريقه الى الارض ففكرا ... شيء لا يحتمل ... »

١٩٦٠/ ١/ ١

... ليلة أمس قررت أن أبدأ من جديد ..

هذه اليوميات عمل كرهه ، ولكنه ضروري كالحياة نفسها ..

أتى القرار بسرعة وببساطة ، كانت الساعة تمام الثانية عشرة ، أي أننا كنا ننتقل من عام قديم إلى عام جديد .. كانت الغرفة صامتة ، تعبق برائحة وحدة لا حد لها .. عميقة حتى العظم ، موحشة كأنها العدم ذاته .. وبدأ كل شيء تافها لا قيمة له ، فقررت أن أكتب شيئاً ... لكنني فضلت ، لحظتك ذلك ، أن أبكي ... ومن الغريب أنني فعلت ذلك ببساطة ، ودون حرج ، وحين مسحت دمعة أو دمعتين كنت كمن يهيل التراب على جزء آخر من جسد ميت سلفاً ندعوه حياتنا ...

وهأنذا أكتب من جديد ... يوميات كرهية ، لحياة كرهية تنتهي بموت كرهه ، مستشعرا كم أنا مجبر على أن أكتب ، كما أنا مجبر على أن أعيش ، كما أنا مجبر على أن أموت ..

١٩٦٠/ ١/ ٤

إنني مريض ، نصف حي يكافح من أجل أن يتمتع بهذا النصف كما يتمتع كل إنسان بحياته كاملة .. وكل المحاولات التي أفتعلها لكي أنسى هذه البديهية تقودني من جديد لكي أواجهها .. وبصورة أمر

لقد توصلت الآن إلى أن أوثر بأن عنصر المشاركة يكاد يكون معدوماً بين الناس ... إنهم يحسون أنك تتألم ولكنهم لا يعرفون كم تتألم ، وليسوا على استعداد أبداً لأن ينسوا سعادتهم الخاصة من أجل أن يشاركوا الألم ... وعلى هذا فعلينا أن نتألم بيننا وبين أنفسنا .. وأن نواجه الموت كما يواجه واحد من الناس الآخرين نكتة يومية ... وهذا يجعل من الإنسان عالماً بلا أبعاد ، ولكنه في الآن ذاته ، عالم مغلق على ذاته .

في الحقيقة إن المخرج الوحيد من هذه الدوامة الموحلة ، هو أن يؤمن المرء بأن العطاء هو المقبول فقط لدى إنسان الحضارة ... وأن الأخذ عمل غير مرغوب فيه ... أن يعيش الإنسان بأزلاً نفسه هو المقابل ، ولا مقابل سواه ... أنني أحاول الآن أن

اصل الى هذا الايمان بطريقة من الطرق ، أو أن الحياة تصبح — بلا هذا الايمان — شيئاً لا يحتمل على الاطلاق ...

دفعني لأكتب هذا الكلام .. جرح سببته الحقنة اليومية هذا الصباح .. واعتقد انه ما زال ينزف الى الآن .. لو قلت لانسان ما انني أتألم منه لاعتبره شيئاً يشبه النكتة الطريفة .. ويردها على هذا الأساس ، متسائلاً : « كيف يستطيع انسان ان يجرح نفسه ؟ لا شك انها تجربة طريفة !! » او انه على احسن الاحتمالات سوف يقول : « إنه يتألم ! » ، ويغير الموضوع .. اما بالنسبة لي فهي تعني ، وسوف تبقى تعني كل يوم ، انني اريق جزءاً من احتمالي ، وانسانيتي ، وسعائتي من أجل ان اعيش ... وانه لثمن باهظ حتماً ... أن يشتري الانسان حياته اليومية بالألم ... والقرف ... والنكتة ... إنه ثمن باهظ بلا شك ... ان يشتري حياته اليومية بموت يومي ...

١٩٦٠ / ١ / ١٥

افكر في كتابة قصتين ، الاولى قصة إنسان مخنول ، خذلته القيمة التي اعتقد انها مقياس الحياة الوحيد واذا هي قيم لا تعتبر في عالم الحضارة المعاصر ... انني لم اتوصل بعد الى اصطياد الحادثة الملائمة . ولكنني احتاج ان اصل منها الى التعبير عن الانخدال الكامل الذي يحسه انسان صفع بشيء آمن به . فاذا به عند الآخرين لا يساوي شيئاً ، وليس يهمني على للاطلاق ان يكون هذا الايمان خطأ او صواباً . يهمني فقط انه ايمان يحمل على دعائمه كل طموح ذلك الانسان ، ايمان مبثوث في عروقه مع امه . جنباً الى جنب .

اما القصة الثانية فتدور حول نفس المحور .. ولقد سمعتها اليوم من صديق رواها ببساطة حرقت محجري ... اترى استطيع ان انقلها ببساطة الى محاجر الآخرين ، إنها قصة مثقف اضاع نراعه في اعتدٍ غامر ... وحينما خرج من المستشفى (...) وجد نفسه مرفوضاً من قبل الحياة التي لا تعترف بالضعف ... انني لم اصل بعد إلى صياغة جميع تفاصيل هذه القصة ولكنني اشعر اني استطيع ان افهمها باخلاص وصدق ... بل وان أعانيها .

لقد كتبت الي إنن ، تقول ببساطة ، انني اصبحت مركوما في ماضي ، لا علاقة لها به .. لقد نسيت كل الحب الذي وهبتها خلال عامين كاملين ... ونسيت المستقبل الذي بنيناه في كل كلمة ... مركوما في ماض لا علاقة لها به .. اقف في وجه عاصفة اطعم في شيء كبير لن اناله على الاطلاق .. كتبت نك ببساطة ... ا يكون الغضب الذي

احسه انخذالا يتملق معنى من معاني التحدي ؟ ؟ ايكون النصف الباقي من حياتي ما زال ينتفض بشيء من الكبرياء الذبيحة ؟ ؟ أكون ما زلت اعتقد انني كالأخرين ؟ هذه هي المشكلة ... أن استسلم ... ان اعترف .. ان استسلم .. استسلم .. هذا كل ما في المشكلة ... ولكنني ما زلت ارفض هذه البديهية ... اذ يبدو لي صعبا بعض الشيء ان اخرج من حياتي ، وراقبها من مقعد المتفرجين كأنتي في سيرك ؟ ؟ لوجبت انه معمر متهدم ..

في الفترة الاخيرة اصبحت اتردد في رواية اية حادثة مخافة ان يرد فيبيعث القرف في حلقي .. اما اذا كانت الحادثة طويلة فانني لا افكر في التكلم عنها على الاطلاق ... كل تصرف يقوم به له جذور ، كل فكرة يقولها يحفظها منذ الأزل ... ورأسه عبارة عن شبكة رادار تعكس كل ما في العالم ، إلا نفسها ... واعتقد ان هذا هو السبب الأولي في انني لا استطيع ان اتخذ موقفا منه ... إنه دائما ليس هو .

١٩٦٠ / ١ / ٩

مرة اخرى سمعت حفيف ريش الملائكة - كما يقول سكير واشنطن - حينما رأيت الجبال تدور حول رأسي بصخب مخيف ثم احسست بالرمل ينسحق بين اسناني ... كيف حدث ذلك ؟ انني لا انكر التفاصيل ، اما الزملاء فكل واحد منهم عنده جانب من القصة ... لقد ذهبت معهم الى رحلة تقع خلف الحدود ، وفي لحظة واحدة ، حوالى العاشرة ، احسست بقليل من الدوخان ولكنني لم ابال .. كنت قد اعديت عدتي من الصباح ولذلك فلقد استبعدت اطلاق ان يحدث لي اي اضطراب ...

بعد هنيهة قمت الى زميل اداعبه بضربة او بضريبتين ، ولكنني حينما رفعت كفي عنه رأيت الجبال الصخرية التي كانت حولنا تدور برقصة مخيفة ، وعبثا حاولت ان اوقف رأسي عن اللف معها .. لقد كانت ، ثمة ، مطارق تهوي على مؤخرة عنقي ، وكانت الفكرة الوحيدة التي سيطرت على رأسي هي انني يجب الا أقع في الوادي ، فلو وقعت ، فمن الحتمي الا يستطيع الرفاق ايصالي الى فوق حيث سيارتنا ، الا بعد مشقة هائلة ووقت طويل .. وعبثا حاولت ان اسيطر على رأسي .. لقد انسحق كل شيء ، الا رغبتني في ان أصل الى فوق ، حيث السيارة ، بأي ثمن ...

ثم صحوت على السفح ، كان الرفاق يتبعوني لاهئين ، وكنت اطوي الصخور

صاعدا بكل ما في طاقتي من احتمال ... وحينما لامست عيوني سيارتنا هناك عاد الى غيثان قاس ، وصحوت مرة اخرى على طريق المستشفى ...

الا ان الذي حدث لم يكن هذا فحسب ، لقد سبق صعودي الجبل اغماء استمر اكثر من ربع ساعة ، قيل لي أنني دفنت رأسي في الرمل ، وكانت يدي تشير الى الجبال بحركة لولبية ... بينما اخذ جسدي ينتفض بحيث عجز ثلاثة من رفاقي عن مسكه وتثبيتته في مكانه ، كانت عيوني ، ايضا ، مفتوحة حتى اقصاها ، ولكنها عمياء ... وكفاي ينبشان الأرض بجنون ... لقد مسكوني هناك ، بعيدا عن كل شيء ، وحشروا قطعاً من البسكوت في فمي - كنت اشكونقصاً في السكر - ورشقوا وجهي بالماء ... وقالوا أنني حينما صحوت قليلاً انطلقت اعدو فوق الصخور ميمما شطر السيارة البعيدة ، باذلاً جهداً مسعوراً كي اصل الى هناك ، في حين حسبوا هم أنني ما زلت مشدوداً الى اغماءة قاسية ...

وفي المستشفى كانت شفتي تنزف ولساني مجروحاً ، لا ادري ، أهو البسكوت الذي دفع الى حلقي بقسوة سبب هذا ام أنني كنت اعض على ارأنتي كي اصل الى فوق ؟ اما في المستشفى فلقد اكتشفوا ان انخفاضاً حدث في القلب ، وبنلوا جهداً طويلاً من أجل اعادته الى ما كان عليه ..

حينما عدت منهوكاً الى الاصدقاء كانوا ينظرون الي بشفقة ... وكنت انا احس أنني أستحقها ... لأنني انا نفسي كنت أبكي في اعماقي ... أبكي بكل ما في طاقتي ...

١٩٦٠ / ١ / ١٠

أمس ، توفي الفيلسوف الوجودي ألبر كامو .. صاحب فلسفة العبث ، مات في موقف عبث ، واي رثاء له نوع من العبث ليس غير ... لقد انتهى ، وعليه ان يقنع بحياة عاشها عريضة ، وإن لم يستطع ان يجعلها طويلة ...

١٩٦٠ / ١ / ١٥

رأيت به بأم عيني ... وحينما سرت القشعريرة في جسمي كان الها ما صب على رأسي قاراً مغلياً رفعت كفي اغمض عيني حتى لا ارى اكثر ...

اكتب خائفاً من ان يصفع المنظر اعماقي فيودي بما تبقى من كبريائي ؟ ... ام انني كنت لا أريد أن ارى كيف يذل الانسان نفسه من أجل ان يحتفظ بحياته ؟ .. كيف يناضل طفل بكل ما لديه من طاقة كي يصير كالآخرين ؟ ؟ كيف يسحق كبرياءه بارادته من أجل ان يعيش ؟ ..

كان ، في رأيي كما يلي : — طفل صغير صغير ، يتحدى إلها كبيرا كبيرا ... طفل قزم ، يشد عنقه المتوتر الى حضارة الخزي ، ويبصق في وجهها ... طفل تجثم على صدره كل اخطاء الرب ... ولكنه يدفعها باذلا جهده في ان يتغلب عليها ...

لماذا يتعذب طفل دون ان يخطيء ؟ ؟ إننا نعرف كيف ؟ ، ولكننا لا نعرف لماذا ؟
ليس هذا صحيحا ؟ ؟

بدأت القصة بانني وقفت على شرفة غرفتي اراقب مباراة في كرة القدم بين فريقين من اطفال الحي ... جمال المباراة كان في الجهد المبذول لا في مستوى اللعب ... بدا لي ، في لحظات ، ان العالم كله ، والله ، والحضارة ، لا معنى لها بالنسبة لهؤلاء الصغار سوى نتيجة هذه المباراة ... وهكذا كانت الدنيا كلها مخلوعة الى خارج طموح هؤلاء الصبية ، وكانت السعادة شيئاً يمكن ان ينال بواسطة بذل الجهد فحسب ...

وفجأة برز بينهم ، كان يلبس سروالا اسود قصيرا وقد ارخى قميصه الطويل فوقه ، شعره كان مشوشا ، ووجهه يبتسم بعناد رجولي لا يتناسب وعمره ، كان صدره عريضا ، ولا يتناسب على الاطلاق مع تلك الساق التي كانت تشبه خيطا من القنب ، والتي كان ينقلها الى جوار ساق سليمة ، ينقلها مشوهة ، مرتخية ، نحيلة ، لينة ، مشلولة ...

وكان يركض بكل جهده ، عناد رجولي في وجه طفل ، كان يخجل ، نعم ، هذا اصح : رافعا ساقا سليمة ، متريثا على ساق كريهة ، مشلولة ، نحيفة كأنها ليست لهذا الجسد المتفجر بالحياة والجهد . وكان وجهه ، الى ذلك كله ، جميلا ..

اكان جميلا فعلا ؟ ؟ ؟ ... لماذا يتعذب الطفل بلا سبب ؟ ؟ كانوا يلعبون هناك ، صغارا ، بانلین جهدا خارقا كأن الحياة كلها لا تعني لهم سوى ان يصلوا الى نتيجة مشرفة ، او كانت كذلك فعلا . وكان هو بينهم ... وكانوا لا يعاملونه بشفقة او مجاملة ، وبدا لي انه كان سعيدا بذلك الى آخر حد سعيدا لانه اقنع نفسه للحظة ، بانه سعيد ! لماذا رفعت كفي الى وجهي واخفيت هذا المنظر عن عيني ؟ .. الانني عرفت

كم هو كبير وكم أنا صغير ؟ .. الانني عرفت كم يناضل الانسان من اجل ان يجعل حياته اكثر معنى واكثر جمالا ؟ ام لانه لم يرق لي ان يبيع الانسان كل حياته في سبيل لحظة كرامة واحدة ؟ ..

لماذا ؟

١٩٦٠ / ١ / ٢٣

قررت اليوم ان ابدأ بكتابة قصة طويلة ، (سوف تكون أقل طموحا من (كفر المنجم) التي كتبتها في العام الفائت وفشلت) ، لانني سوف احكي فيها قصة إنسان فرد ... واعتقد انها لن تستغرق وقتا طويلا ... وفكرتها في رأسي منذ زمن بعيد : الخذلان . سوف لن استشير احدا فيها اذ انني وجدت أن انسب مكان للآخرين يفرغون فيه أحمال عقدهم النفسية هو الثغرات المفتوحة في نفوس القلقين .

١٩٦٠ / ٢ / ٦

بلادة وخمول ولا شيء غير هذا على الاطلاق .. هنا ، في هذا البلد المصروع في الجمود والصمت نموت رويدا رويدا دون ان نعرف كيف يعيش اي انسان ناضل قرونا طويلة في سبيل لحظة طمأنينة واحدة ! .. صور الفتيان معلقة على الجدران تستل رجولتنا ، والموسيقى الحزينة تمتص احاسيسنا ، وكلمات المجاملة الكاذبة تهدد طموحنا ... الى اين ؟ لسنا ندري ! كيف ؟ لسنا ندري ... كل ما نعرفه هو ان غدا لن يكون افضل من اليوم .. واننا ننتظر على الشاطئ ، بلهفة ، سفينة لن تأتي ... وبأنه حكم علينا بأن نكون غرباء عن كل شيء .. سوى عن ضياعنا ...

إنني لست راغبا في اي شيء .. كل الاشياء التي اعتقدت انني احبها فقدت معناها تماما ... لست احسن التصرف مع الاصدقاء ... ولست راغبا في الاستمرار اكثر داخل هذه الدوامة التي تدور كساقية مجنونة تفور في رمال صحراء عطشى منذ الاف السنين ..

أصبح ان عمري خمس وعشرين سنة ؟ ؟ انني اتصور احيانا انني عجوز متهدم ، ينتظر بصمت واستسلام دفعة من الخشب ينقلونه فوقها الى استقراره الأخير .. او الى استقراره الحقيقي ...

١٩٦٠/ ٢/ ٢١

كتبت اليوم رسالة الى (...) و (...) كانت قصة حب بلا شك .. اما الان فهي مأساة .. إن رسائلها الأخيرة لي كانت تحمل طابعا خاصا .. كأنها كانت تريدني ان اقول موقفى بوضوح كي تعرف ماذا يتعين عليها ان تفعل .. وهذا حقها بلا اننى شك . لقد كتبت لها رسالة اليوم حاولت فيها ان اكون مخلصا لها ولنفسى ، وحينما قرأتها بعد كتابتها اكتشفت بوضوح اننى فعلا احبها .. سوف انقل الى هنا بعض مقاطعها ..

« ... انا مشوش جدا .. لذلك تبدو افكاري مهزوزة ... والذي يشوشني خبر زفه الطبيب الي ظهر امس .. لقد بدأ هذا القلب المسكين يتعب .. انه يخفق بلا جدوى .. وحينما انظر الآن الى الاشياء احس باننى خارجها .. انها مسحوبة من المعقول ... اننى لا اخاف من الموت ، ولكننى لا اريد ان اموت .. لقد عشت سنوات قليلة قاسية وتبدو لي فكرة ان لا أعوض فكرة رهيبة .. اننى لم اعش قط .. لذلك فأنا لم اوجد .. ولا اريد ان اغادر دون ان اكون ، قبل المغادرة موجودا ... اتعرفين الذي اعنيه ؟ ؟ ... إن شعوري غريب جدا .. شعور انسان كان ذاهبا الى مكان ما كي يتسلم عملا ملائما ، فمات - فجأة - في الطريق ..

إن شعوري الآن هو هذه « الفجأة » بالذات ...

... لقد فكرت طويلا طويلا في رسائلك الأخيرة .. ووجبت انك على مطلق الحق في موقفك .. ولكننى انا الآخر أملك شيئا منه لماذا لا نضع النقاط على الحروف جيدا ؟ لماذا لا نعترف باننا « خطان متوازيان يسيران معا ولكنهما لن يلتقيا .. ؟ » لقد كتبت هذا الكلام لي منذ اول تعارفنا ، وكنت وكنت في اعماقنا نرفضه على الاطلاق ! . ايتها الغالية .. لماذا قدر للانسان ان تكون اعرق جروحك تلك التي يحفرها بيده ؟ . تريدان ان اكتب لك بوضوح ان اكفن سرايبي بيدي وأستمر بضياح بلا قاع ؟ سألت في رسالتك الأخيرة : « هل مات الداتشمان ؟ » اننى اعتقد انه مات منذ رأى باندورا لا يستطيع ان يأخذها معه عبر المحيط الى السعادة .. وكل الذي كان بعد لقائهما هو محاولة مستعجلة لنسيان هذا الموت .. بالاقتراب منه اكثر فاكثر ...

اعرف انك غضبى .. ولكن الغضب شيء يذهب .. اما الخذلان فيبقى .. انا رجل مخنول . هل تستطيعين ان تحسي اعماق هذه الكلمة ؟ كل الوحشة والغربة

والضياع التي تشعشع فيها ؟ . الخذلان لا يذهب .. اما الخذلان الذي يصنعه الانسان بيديه فانه ينمو .. ينمو حتى يصبح غولا ..

لتحاولي ان تنسيني .. انا لا استحق نكراك عني ، كوني متأكدة من ذلك .. انت تملكين الأمل والألوان والحياة والذكاء والجمال .. فلماذا تتمسكين بانسان لا يملك سوى سواد قدره ؟ حاولي ان تنسي .. او حاولي ان تصعدي – واصر على هذه الكلمة – ان تصعدي تلك الحب الى صداقة .. انا لن احاول شيئا ، سوف ارقبك وحينما اراك سعيدة .. سوف اشعر بانني لست سببا في تعاسة انسان احبه .. احبه رغم كل شيء .. كوني متأكدة انني لا اعتقد انك سبب تعاستي .. لقد شغلت ثلاث سنوات من حياتي بأمل لم انق مثله كل عمري .. وهذا يكفي في عالم لا يعطي المقابل ..

أه يا عزيزتي لو استطعت فقط ان امزق هذه الرسالة واكتب لك واحدة اخرى اكثر اشراقا .. أه لو استطعت .. ولكنني اعرف انني لا أستطيع .. إن الذي يستحق التمزيق هو حياتنا جميعا ..

« أه لو استطعت ايها الحب ان نتفق انا وانت والقدر

على تمزيق هذا الطابع الحزين للعالم

الى قطع صغيرة صغيرة ..

ثم نعيد بناءه ... كما تشتهي قلوبنا ! »

اتذكرين القصة ؟ قصة « باقة ورد على ضريح الخيام » ؟ لقد أوحيت الي بها .. ولكنني اوحيت لنفسي نهايتها حينما كتبت :

« شعربأن لم يخلق ليل ابدًا .. بل انها هي التي خلقتة ، وراوده احساس طاغ بانه لم يكن يستحقها على الاطلاق .. »

المخلص .. »

لقد كانت رسالتها لي امس فيها بعض الحياة .. ولهذا فانا اتصور جيدا كيف سيكون وقع هذه الرسالة على رأسها والا انني اتفاعل ان تجد طريقا للخروج .. إنها مؤمنة بأن السعادة موجودة في مكان ما .. ولهذا فهي ستواصل البحث عنها ... وسوف تنساني .. لقد كتبت لي :

« انني افقد رسائلك بشكل مخيف .. فانت تكتب ببراعة ويعمق - حتى ما تؤلني به .. ولقد آليت على نفسي الا اجد في المستقبل سوى انسان يكتب بمثل براعتك ... عندما انظر الى صدر المسيح ، في الصورة ، احس بك تلفح وجهي .. واحس بنفسي تغرق في الابحار من الحب مع الداتشمان .. الا اخبرني بالله عليك هل سات ؟ هل مات ؟ هل تاه الداتشمان ؟ » .

كتبت منذ يومين قصة « الخراف المصلوبة » وهي الفكرة التي كانت في رأسي عن « الخذلان » .. بدوي يقف في شمس الربيع الخالي ينتظر من يعطيه ماء لأجل خرافه .. ولكن القافلة التي تمر من سيارات الحجاج ترفض اعطائه ماء بسبب حاجة السيارات له ، اما البدوي فلا يستطيع ان يفهم كيف تكون السيارة اثن من الخراف ..

لقد قصدت الى ابراز شعور الانسان المخنول الذي تتهاوى قيمه العليا ومثله بسرعة وهدوء .. وحاولت ان ابرز مدى اهمية هذه القيم في نظر هذا الانسان المتفرد بحوار هامشي على لسان طبييين في القافلة :

« - انظر .. ها نحن ذا امام اسطورة اسبارطية من جديد .. الرجل والاله في مكان واحد .. ترى ماذا يفعل هنا ؟ ؟

— يتعبد ... »

وحاولت ايضا ان ابرز المشابهة في الصورة : قافلة حجاج تحمل للانسان الاله خذلانه ...

واعتقد انها قصة ناجحة ..

٢٢ / ٢ / ١٩٦٠

كتبت الى صديقي فضل النقيب في ياكينا - واشنطن اليوم : « تأخرت في الكتابة لك ، انا اعترف ، ولكن يشفع لي ان لا جديد عندنا هنا سوى استمرار هذه العجيبة : ان لا يكون اي جديد ... »

ثم كتبت له ارد على لمحة استسلام شعرت بها بين سطور رسالته : « تريد ان تنسحب ؟ لماذا ؟ لانك بعيد ؟ اذا كان فضل يبعد عن القضية الف ميل فنصف شعبه يبعد عنها الف سنة ! .. المسافة لا قيمة لها لمن يعيش في لحظة الشروق ... تريد ان تنسحب ؟ لابس ، ولكن صدقني يا فضل ان الانسحاب اصعب بكثير جدا من التحدي ... لقد حكم علينا بان لا ننسحب ... »

وكتبت الى عدنان ، صديقي السجين الذي كتب الي يقول انه لا يعرف اذا ما كان قد تغير خلال مدة سجنه ، فهو لا يملك مقياسا ولا يعرف كيف تغيرت الاشياء وتغير الآخرون .. كتبت له: « انت نفسك تعرف انك تغيرت ، لانك تعيش من اجل ذلك ... إننا نحتاج للآخرين كي نعرف اننا تغيرنا ... نحتاجهم فقط كي نعرف كم هو ضروري تغيرنا ... »

الواقع لم اكن افكر بنشرها ، ولا في جعلها قصة كاملة .. ان هذا كله دخل فيها ، الا اني اعتقد ان شعوري تجاهها بالضبط قد تحدد خلال كل تلك الاحداث ... هو الشعور الذي عبرت عنه - قبيل اسطر - بكلمتين : « لست ادري ! »

١٧ / ١ / ١٩٦١

كتبت امس قصة جديدة : « المجنون » .. وانا اعتقد ان بناء قصة من هذا الطراز لم يصعب للغاية .. لقد كانت فكرتها كاملة في رأسي تقريبا .. ولكن المشكلة هي مشكلة الجمل العابرة ، والمفروض ان تكون عابرة في السياق الى حد عادي جدا ، والتي ترتب على قوتها كل ما يمكن ان تعطي القصة من تأثير مقصود .. والمشكلة كانت في ان هذه الجمل لا يمكن ان تكون شيئا معدا سلفا ، ولا بد ان تكون من وحي اسلوب القصة نفسه ، وطريقة اداء الحادثة .. وهكذا فان جو كتابة القصة هو وحده المسؤول عن خلق تلك الجمل .

لقد كتبتها على دفعتين ، ومعظم الجمل العابرة الموحية كانت من حظ الدفعة الثانية .. واعتقد انها ليست بحاجة لأن تكتب مرة ثالثة .. اذ ان اهم ما فيها - في رأيي - هو سهولة السياق ، وعفويته ، وبساطة التفكير .

كتبت القصة من داخل المنطق الخاص المجنون هذا ، وهو نموذج لم اقرأ عنه - من هنا كانت صعوبة قصور منطق المتسق - بل اني اشك في انه « مجنون واقعي ولقد سدت تلك قصدا .. لأن « خلق » مجنون اصعب ، في رأيي ، من « دراسة » مجنون » .

افكاره تعتمد على تداعي الافكار العفوي .. وهي افكار لا علاقة لها ببعضها الا بقدر ما توحى كل جملة بمطلع ما بعدها .. وهكذا فلقد كان من الضروري ان تكتب جمل قصيرة ، واضحة ، وسخيفة من حيث التركيب الفكري .. واعتمدت - ايضا - نقطة هامة : المجنون هذا يفترض انه كان سيئا ، وبائسا ، وغير موجود قبل ان

يجن .. والى ذلك ، فهو يعترف - دون ان يواجه اعترافه مباشرة - بالسبب الرئيسي الذي دفعه الى الجنون .. وهو حينما يقترب في ذاكرته من حادثة يكرهها يحاول ان يتصور انها حدثت مع آخرين ، وربما حيوانات ، ولكنها لم تحدث معه ..

وراء كل ذلك كان لا بد ان اضع الخلفية الباهتة ، ولكن الضرورية ، التي تتحكم هذه الايام بكل ما اكتب وهي : اين يوجد الصحيح ؟ من هو الذي على صواب ؟ ما الفائدة من كل شيء ؟ والفكرة الهامة التالية وهي ان القلب الانساني - مجنون او وضيعا او نبيل - لا بد ان يحمل كل صفات الانسان هذه - الجنون والضعة والنبيل - معا ، والفرق بين انسان وآخر هو الفرق في الكمية التي يحملها من تلك الصفات .

١٩٦١ / ٢ / ٥

يبدو لي كأنما الرحلة القصيرة على وشك ان تنتهي ... وأحس نهايتها احساسا مباشراً كريهاً .. عشت اليوم ساعات مقطعة اتصور الآن ان ساعات بعض هذا النهار كنت فيها ميتاً فعلاً ... اني ارتجف ، لسبب لست أدريه ، وفي نفس الوقت ، أفكاري ترتجف كما لو انها جسر ينتفض باحتضار غريب .. أفكاري كانت اليوم شيئاً يشبه شريط تسجيل رطب ممسوح ، عفواً ، في بعض نواحيه .. وهكذا فانه يمر فوق انقطاعات صامتة ، قصيرة ، ممتدة .. ورغم كل ذلك ، فهي موجودة بشكل ما ..

اي شيء كرهه ان يموت الاسنان ! والابشع ان يكون جسده هو السبب .. في الاسابيع الاخيرة كنت افكر بصورة تثير ضحك بعض من اعرف .. ذلك اني كنت عائداً الى البيت في منتصف الليل ، كان الشارع خالياً الا من اعلانات مضيئة : تنطفئ ، وتشتعل برتابة .. حمراء ، وخضراء ، وبيضاء .. وفجأة فكرت : ان المأساة كلها ، هو انه عندما اموت سوف تبقى هذه الاعلانات تضيء وتنطفئ ، وسوف يبقى مصعد بيتنا يلبي كلما ضغط احدهم على الزر ، واشيائي كلها سوف تباع ، لينام عليها ، وليستعملها انسان آخر .. والمجلة التي اعمل فيها سوف لن تكف عن الصدور .. وسوف يرن جرس الهاتف ، ويجيب احدهم : « انه مات » ثم يضع الآلة السوداء ، ويفكر في غدائه ...

لقد بدت لي الافكار هذه رابعة بصورة جارحة .. وارهقنتني فكرة ان اموت ... ان انتهني ، ويستمر كل شيء ...

الرحلة لن تطول كثيرا .. هذا هو الشيء المؤكد لدي الان ... ما الذي يحدث في جسدي ؟ اي شيطان يذيب بناء اسطورية كل جوفي ؟

٢٤ / اب / ١٩٦٢

قبل منتصف الليل بساعة ونصف ولد فائز ...

وحين هتفت الممرضة تقول مبروك احسست به ، فائز ، يقع فوق كتفي .. ولدى لحظات احسست بشيء يشبه الدوار ، وفي صخب المشاعر التي كانت تجتاحني احسست بانني مرتبط اكثر بهذه الارض التي امشي عليها ، كأن وقوعه فوق كتفي قد غرسني عميقا في التراب ..

وفي الصبح حملته الممرضة وعرضته امام عيني من وراء الزجاج ، وبدا لي قطعة لحم حمراء غبية ، مغلقة العينين مفتوحة الفم راعشة الكفين .. عينان امامهما الكثير لترياه .. وفم عليه ان يمضغ طويلا ، وكفان لا يدري احد اهمما للعطاء ام للاخذ ام لكليهما ؟

قال لي الطبيب الواقف الي جانبي :

— ما هو شعورك ؟

— لا شعور لدي ..

— ابدا ؟

— ابدا ..

كأنني كنت اقول لنفسي أن في الوقت متسع للملايين من المشاعر ، متسع للغضب والفرح والمفاجأة والخيبة والسعادة والشقاء والضحك والاسى والحب والكره والانتظار والملل .. ملايين من اللحظات المترعة بغزارة كل ما في هذه الارض من تناقض .

وفي الغرفة الاخرى كانت امه ملقاة فوق الفراش ، لقد نسيت كل الالام التي جترعتها في سبيل ان يولد ، نسيت كل الدموع التي اهرقتها في العشرين ساعة الماضية ، نسيت كل شيء .. كأن الحب الجديد الذي ملاها فجأة ، حين قالوا لها انها وضعت ، الحب الغزير الذي لا يمكن ان يحمله انسان لانسان إلا الام لابنها .. كأن ذا الحب قد غسل كل شيء بيد اسطورية ..

وبينهما ، هو بين يدي الممرضة وراء الزجاج ، وهي في سريرها غير قادرة على ان تخطو لتراتاه معي ، كنت اقف انا مغسولا بالحب والخوف ، صاف كأنني من زجاج .. ليس ثمة اي شيء افكر به او اهتم له ، مجرد رجل يقف مثل ملايين الرجال الذين لا يعرفون حقيقة المستقبل ، العاجز الضئيل الصغير امام المجهول الذي يطوقه بزوجة يريد ان يعطيها ماء عينيه وولد يريد ان يهبه نبض شرايينه .. واقف هناك كما لو أنه المشاعر الجدير بان يحملها اثقل من ان يحملها فتركها تحوم حوله كهواء له صوت وله رائحة وله ثقل ، تمسه كما تمس الحجر وتغوص في كيانه حتى ليجهل اهو الذي نفتها ام هي التي نفتته ..

وحين انامته الممرضة من جديد خطوت عائدا الى غرفة زوجتي .. ولكن ما ان سمعت صوت خطواتي حتى عدت الى عالمي ، عالم بعيد مطوق بشيء اسمه حب حقيقي .. حب لا الزام فيه ولا جزاء .. حب لذاته ، بلا تعويض بلا ثمن بلا خوف ، حب صاف لم احس به ابدا من قبل ، ابدا ابدا ، حب لذلك الطفل الذي ولد مني ، بسببي ومن اجلي وكان ثمنه حبي لها ، وحبها لي ، ليس غير .. حب لا غاية له ولا هدف ، حب مترع العطاء ، يطوف في صدري حتى احسه يسكب في جسدي كما لو أنه ينضح ندى فيبعث في فرحة اللقاء الحقيقي الذي لم يلوث بعد بتعقيدات الحياة ، بقانون خذ وهات ، وقانون انت وانا ، وقانون اين ولماذا وكيف .. مجرد عطاء محض غير مشوب بأي سؤال او طلب او انتظار او تلكؤ او تردد .. مثل ماذا ؟ مثل لا شيء ، مثل ذاته ليس غير .. لو قدر لنبعة الماء ان تحس ، انن لاحسُت ذلك الشعور ، العطاء المحض الذي يخلق من جديد كلما شرب عابر من مائها ..

وحين نظرت في عيني « أني » فهمتهما ، ولست ادري لماذا اوشكت ان ابكي ، بل انني احسست بالدموع تطوف في حلقي مثل الغصة .. وبذلت كل طاقتي لاقول اي شيء ، عبث .. لم يكن في لساني الا ذلك التساؤل الغبي : اذا اعطيتم الطفل حق البكاء حين يولد ، افلا تعطوني هذا الحق حين اولد انا بولادته ؟ اليس كل الايام التي خلفتها وراء ظهري ذابت الان ؟ الا يحق لي ان افعل كل الذي اشاء وقد عثرت على قطعة السكر في قاع الكأس الذي اجترعت مرارته كل شبابي ؟؟

ولكنك كنت وراء الزجاج يا فائز ، بيني وبين لمسك مثل ما بين اليوم واليوم .. نائم هناك في غطائك الابيض ، تعني للمستشفى رقما مربوطا الى زندك ليميزك من بين عشرات المواليد الذين يشاطرونك الغرفة .. اما بالنسبة لي فانك تعني الحياة المزوجة ، حياتك ، وحياتنا : امك وانا ..

اوتدري متى بدأت افكر بك ؟ اقول افكر بك وقد احسست بك كل الوقت ؟

حدث تلك حين دخلت الممرضة لتأخذ امك الى غرفة اخرى :

— لماذا ؟

لان هذه الغرفة خاصة بالدرجة الثانية ، واريد ان آخذ زوجتك الى غرفة الدرجة

الاولى ..

— ولكنها مسجلة في الدرجة الثالثة !

— الثالثة ؟ اوه ، عفوا اذن ، لقد حسبت انها مسجلة في الدرجة الاولى ..

عندها فقط جعلوني احس بانني فقير .. وبانني لن اعطيك الحياة التي يستطيع
غيري ان يعطوها لابنائهم .. ولان هذا كله قد يعني لديك — غدا — شيئا ..

لا تحسب انني اريدها ان لا تعني لديك اي شيء .. الامر لا يتعلق بك ، انه يتعلق
بي انا فقط .. لست اريد ان يشوب عطائي اي ندم ..

انا ، يافانز ، لا اطالبك بحق الابوة في المستقبل .. هذا الحق الذي لاقية له اذا
طالب المرء به ، انما اطالب نفسي بحقه علي ، وهذا هو كل شيء عندي الان .. لقد
اكتشفت الان فقط ان كل شيء سيبدو تافها لو طالبتك بان تعوض لي ساعاتي بابوتي
لك .. ولكنني لن اغفر لنفسي تقصيري بالماضي في هذه السعادة حتى آخر الشوط ، بلا
مقابل ، بلا تعويض ، هذه قضيتي انا ... أتعرف معنى هذا ؟

.. وانا اخرج من غرفة أمك عرفت ايضا معنى الهم .. تلك العبء الذي يثقل
اكتاف الرجال لأنه ينبع من الداخل ، عميقا من الداخل ، والذي يعطي الحياة تلك
الحافز النبيل الذي يفتقر اليه رجل لا يعرف معنى العبء الذي ينبع من الداخل ..

اقواس و رسائل

رسالة مفتوحة من كاتب عربي متحد الى رئيس الكتاب العرب المتحدين

سيدي الرئيس

تم انتخابكم رئيسا لنا خلال الدورة السنوية التي انعقدت في غزة جانفي ١٩٨١ وبغوركم على ٢٣ مرشحا يتفاضلون كفاءة كلهم مواطنون صالحون مناضلون مسؤولون ثوريون مخلصون ازواج اوفياء كتاب موهوبون - اقمتم الدليل على ما تتمتعون به من الخصال الضرورية لاداء رسالتكم .

وانهم يتهايمسون قائلين ان رئيسا قد انتخب بنسبة ٥١٪ من الاصوات لا يمثل مجموع الناخبين ، وانا اعلم علما يقينا ان رئيسا ينتخب بنسبة ٦٦٪ من الاصوات ليمثل ٩٩٪ من الناخبين وانه لامر ثابت علميا - الم يخصص كل من « الموردي » و« ماركس » مؤلفا لهذا الموضوع ، وقد ثبت ان سلفكم كان قد انتخب بنسبة ١٠١٪ من الاصوات فوجب تعيين ١٪ من الاعضاء الجدد عليه يتمكن من الانتصاب على عرش الرئاسة ، وهذا الامر لا جدال فيه حسابيا .

ولكن هذه النسبة (٥١٪) هي التي تسمح لي بالكتابة اليكم ، .

اولا لانه يجوز لي ان اتخيل نفسي هذا الفرد الذي استطاع من بين مئة آخرين ان يبيت في مصير الاشياء وان يرجع الكفة لصالحكم ، فيالله ! اني لاطمنن على مستقبل مؤسساتنا ساعة ارى الديمقراطية كل الديمقراطية مرهونة بقرار رجل واحد وساعة اراني ذاك الرجل

ثانيا لان ذاك الامر يعني ان ٤٩٪ من الكتاب العرب المتحدين لهم ان ينقدوكم جهرا في حين ان ٥١٪ لهم ان يوبخوكم سرا .

واخيرا لانكم تحققون وحدة الكتاب العرب الستم رئيسا من اجل ذلك ؟

سيدي الرئيس اني اذكركم ، والذكرى تنفع المؤمنين ، ان مكتب اللجنة الفرعية الثقافية التابعة لقسم الشؤون الثقافية في وزارة القوى الاخلاقية كان قد منحني - وانا في التاسعة عشرة من عمري ، لقب امير الشعراء العرب المتحدين ، وفي سن العشرين كنت قد نشرت اثارى كاملة في مجلدات ستة ، ورغم اني توقفت عن الكتابة منذ ذلك العهد فقد شاركت مشاركة تذكر فتشكر في ٢٤٠ مؤتمرا و٤٣٣ ندوة و٣٦٣١ امسية شعرية و٦٣٤٧ اجتماعا لاتحاد الكتاب العرب المتحدين ، اما الاحاديث التي ادليت بها للصحافة والقصائد التي نشرتها في كتب الاطفال والتصريحات التي ادليت بها للتلفزة فلا يعلم عداها الا الله .

ما ذكرت هذا سيدي الرئيس الا لاقول اني ادبت رسالتي كاملة واني ظللت حارسا امينا لقيمنا المقدسة : عيناى كما الابطال لا تفارقان اعدائنا وباختصار لقد مثلت دوري اني شاركت في المسرحية

وتحت عواصف التصفيق اعدت قول ما خصص لي ، ثم اني غادرت الركع ككل مساء وككل مساء جلست امام المرأة علني ازيل ما على وجهي من طلاء علني اجد تجاعيدي تحت المساحيق ولكني وجدتي عاجزا عن ذلك هذا المساء ، فالمساحيق تلتصق بجلدي والاهذاب المزيفة تلتصق باجفاني «والشعر المستعار يلتصق بجمجمتي» امامي في المرأة يترأى فم مهرج احمر يبتسم في الفراغ .. فركت وجهي بكل قواي، وعبنا فعلت فقد ابى هذا الوجه ان يترأى لي ، فامضيت الليل كله اشاهد هذا القناع المائل امامي وهو يعيد التكشيرة نفسها ، وعندما لاخ الفجر ، وكان المسرح قد فرغ منذ مدة طويلة قررت ان استعيد وجهي ، فلما لا احب ان اموت مرتديا قناعا ، لا لان موتي له اهمية ما ولكني اتعلق بان اموت ميتي الذاتية .

وها انتم الآن تفهمون سبب رسالتي ، اني اكتبكم لاطالب بحقي في العزلة : عزلة كينونتي وعزلة آخر كتاب احب ان اكتب ، ففي ليلة طالت كانها العمر علمتني المرأة ان النماذج داعرة وان العقائد منارة وان الشعارات زائفة ، ذات ليلة اوحت المرأة الي ان الناس يموتون مشوهين وهم يرتدون قناع « الامة » او قناع المجتمع او قناع « الدولة » او غيرها من الاقنعة .

سيدي الرئيس انا كاتب ومهمتي هي ان ابدع من البؤس جمالا ومن الضلال عظمة ومن الظلال حقيقة ، ادبي ادب صمت ادب ثورية يكرم الشهادة او يعميها حتى لا يحل رموزها الا الراسخون في العلم ، ادبي ادب يغني افكارا نبيلة يهتف لها الناس جميعا في العلانية ويخونونها في السر ، ادبي ادب لا يفضح الا تافه الاشياء ولا يتغنى الا بمبهم الامال ويبعيد الرجاء . ادب يطفح بالرمز حتى لا يبوب بالتهديد ، ومن ذا الذي يتجاسر ادبي على توعده ؟ ان التمرد الشعري ليس الا تشنجا كتابيا ، فالكاتب العربي رجل يعذب الالفاظ في غور الكهوف ، وما منا رجل يجرو ان يحدث مقدار ذرة عما يرمي لانه ما منا رجل اطلق كلماته حرة .

سيدي الرئيس ان الحرية لممارسة تبدأ من المدرسة الى الجامعة ومن المصنع الى العقل ومن البيت الى الشارع انها تجري في البدن وتكتب في الروح ان الحرية لا تردد ولكنها تمارس ، وما حررت كلمة الحرية احدا وقد كنا نسينا ان لها معنى ، منذ قرون امانا بان لا علاقة بين الكلمات والموجودات وبان لا سبيل الى مقارنة الالفاظ بالحياة ..

للحياة لغة نجهل قواعدها ، ان كلماتنا كما الإطياف ، وانا لفتحسستها كما العميان لعلنا نميزها باشكالها مهملين معانيها ، كلما تكلمنا خنا شيئا ما في مكان ما ، كلما اخذنا القلم غادر القلم الارض واعرضت كلماتنا عن معانيها ، لقد تمزق عالمنا وسعت كلماتنا تائهة على غير هدى . فكل شيء يمكن ان يقع ..

في شوارع بيروت يستطيع المرء ان يستل من جيبه قداحة او مسدسا فيقتلك او يوقد سيجارتك ، يوقد لك سيجارتك او يقتلك بنفس الوجه بنفس النظرة بنفس اللامبالاة ثم ينطلق بنفس الخطى دون ان يلتفت مرة واحدة .

حياتنا كلها رهينة هذا الاتفاق ، علمنا كله ينحصر في معرفة ان كان مجهول ما سيستل مسدسا او قداحة من جيبه ، كل سياستنا تقوم على التنبؤ بما سيستل من القداحة او المسدس ، كل ديننا يرتكز على الصلاة لاجل ان يستل القداحة ، كل فلسفتنا تعتمد على توقع استلاله للمسدس ، كل ثقافتنا لا تتجاوز الكلام على الاصول العربية للقداحة والمسدس ، كل اقتصادنا يعتمد على ابتياع مسدسات وقداحات تصنع في الخارج ، ويظل المجهول في شوارع بيروت يسعى .

سيدي الرئيس اني لاكذب حالما اكتب لان بين كتابتي وحقيقة العالم ببداء فيها يتلاشى وجودي . اني لاكتب وفي مخيلتي خرافات وامام ناظري نماذج - ان احاول نسيان الخرافات واهمال النماذج اغادر عالم الكتابة واجزم كلماتي لانها لا تريد غير تايد الخرافات وإعادة النموذج . فليست كلمتي الا صدى يرددني . والحال اني لست الا « جمهورا » او « شعبا » او « حزبا » او « دولة » - لست شيئا عدا ذلك - لا يتكون المجتمع مني ومن اشباهي بل يكوننا المجتمع وسلطته . فعلمي ان اكون قارا موحدنا اصيلا معددا او لا اكون .

ولكن بحكم تأملي للقناع طوال ليلة كاملة عريت الخرافات ومضغت النماذج ، فما من شعار لا يحجب زيفا وما من دعوة لا تخفي خداعا وما من خطاب لا يتعلق بنفس المؤامرة .

وانا اعلم ما سيقولون : سيقولون ان لم يسرفوا اني مثال للنزعة الفردية المحتدة او سيعتبرون ان اسرفوا اني عميل للصهيونية حليف مشين من حلفاء الامبريالية نتاج بغيض من نتاج الغرب ، حثالة الاحاد اي برهان ساطع عن الاخطار التي تتهدد قضيتنا وساصبح راسبا محزنا من رواسب مزابل التاريخ ، وباسم « الوحدة » و« الثورة » و« الاخوة » و« الحضارة » ساظل مطاردا طوال الحياة ، تتبعني عدسات التلفزة ان امكن حتى تتعظ الجماهير المناضلة وحتى تحترم تضحياتها . واني اعرف هذه اللغة انها لغة الاساطير ، والاساطير اشد فتكا من الامبريالية ، سنهزم الامبريالية عندما نهزم اساطيرنا ، وما دام وجهي صورة لاسطورة في مراة فاننا لا اوجد ، وان كان الوجود يعني التعرض للموت فاننا اطالب بحقي في الموت ، فقاممة الشعراء المغتالين تطول منذ عهد « بشار بن برد والحلاج » .

سيدي الرئيس ان دروب العزلة مخالفة لدروب العزل وان امة ينحل فيها كياني لهي محل بممارسة القمع وانا اطالب بامة تمارس في احضانها الحرية : حرية ان تكون للفرد هويته الخاصة ضمن الآخرين ، ان ممارسة الحرية امر يطول ولست واثقا من ان الناس سيدركون مداه ولكن ليس هذا تعلقة لنصرفهم باستمرار عنه ، فليست الحرية كلمة تكتبها الدساتير والمواثيق والمعاهدات . انها تمثل بالنسبة الى الاديب الحق المطلق في ان يكتب ما يراه وما يحس به وما يعتقده كتابة اختارها شكلا واسلوبا ، وهي تمثل حقه المطلق في ان يوجه قوله الوجهة التي يرضيها ، ولا جدال في الامر ، للاديب الحرية في ان ينقد وهو بالطبع عرضة لل نقد ، وليس لنا ان نعارض رؤيته الا بالتحليل الذي يطالب بنفس الحق في الحرية ، لنا ان نقول ما نشاء ضد اي اديب بما في ذلك الكذب ولكن ليس لنا ان نمارس اي قمع ضد شخصه وليس لنا ان نقيم اي حاجز يصده عن ممارسة حقه في الكتابة والتعبير .

وليس هذا الحق هبة تميز الاديب عن غيره من افراد المجتمع وانما هو حق يتمتع به كما يتمتع به الآخرون ، لا فرق بينه وبينهم سوى انه يكتب عما يعيش فيه ، ويقطع النظر عن هذا فانه قد يكون مدرسا او صحافيا او عاملا او موظفا او سياسيا او فلاحا وباعتباره اديبا فانه لا يتقيد الا بهذا النعت ، ولنا ان ننقد ممارسته للحرية ولكن ليس لنا ان نمنعه من ذلك والا فاننا سنبدع كائنات مشوهة كهذا الذي ينظر الي في المرأة .

سيدي الرئيس ان ادبا اخرس لافضل من ادب مشوه وان قرنا من العزلة ليس بالمدّة الطويلة وسينقضي حتما خريف المشائخ في يوم من الايام ، وانا اعرف بضع ملايين من الفلاحين المشوهين ممن لا يفقهون حالات الارهاص الفني ، واني لاتساءل ان كانت مشاغل الادب تؤرقهم ولكنني على يقين من انهم ان حاولوا استعادة ادميتهم واخذوا في التساؤل عما فعله الادباء لمساعدتهم فانهم سيدهشون اشد الدهشة .

ومع ذلك فادباؤنا كثر واني لاستطيع ان اسمي دون عناء عشرة يستحقون هذا الاسم ، ولكن ما منهم احد لا يشعر بعجزه ولا يعترف بان كتابته ترفض اجتياز الحدود المباحة ، وجميعهم سواء كانوا ادباء عظاما او تافهين شرفاء او دجالين يعلمون ان الرقابة تتولى حراسة الثقافة وافطع من ذلك انهم يعلمون جميعا متى يراقبون انفسهم وكيف يراقبون ان كلمتهم لتراقب نفسها وانها اصبحت عينا على ذاتها . هذه الكتابة التي تنتخر مخافة الاغتيال ، هذه الكتابة الرمزية التي تخاف الحقيقة : هذه الكتابة المنقعة كتابة الرجال المشوهين ، انا اضيفها الى ملف سيفتح يوما لادانة جريمة في حق الانسانية .

جمال الدين بن الشيخ

تعريب : الصادق الميساوي

جان فرنسوا كريتيان - تونس -

اقواس ورسائل

مجانين بلا اسماء

« الرحمة هي ممارسة العدم » (نيتشه) .

في ضواحي الكلام اليومي ، وفي عالم الاشارات التي تخرج بلا شبهة ، وعلى اسوار القول ، ثمة اشخاص او اسماء ، يحدقون من الثقوب في جنة العقل . ويرضون بما لم تملك ايديهم . الاسماء التي تمخر عربات الطفولة او الكهولة ، الاحياء والقرى : احمد الراعي ، رضية ، خماخم ، علي بوبيه ، العزاية ، واللثة لا تنتهي .. هذه الاسماء لا تحمل تواقيع صريحة ، لأنها تجري في الغفل ، في الحيز المهجور داخل رقعة العقل .

هوية المجنون جنونه ، ومن نافل الاهمية نسبه وفق معايير الانتساب العقلاني . فهذه الهوية يضع حدودها مجال العقل ، يصبح لدينا مجنون القرية او مجنون الحي او الزاروب . وانه لضرب من الحشرية ان تسعى الى استخراج اصوله العائلية ، باختصار بيضة الانتروبولوجيا التي خرج منها . ويقول المثل العامي منذ زمن طويل على الاغلب : « لكل قبيلة هيبلة » . ولكي نقتصد حماس الكلام ، نختصر الدلالة بالقول ان ثمة عضوية ما للمجنون في انسجتنا الاجتماعية المتحدرة من أنظمة علاقات القرابة . هذه العضوية لم تعرف يوماً الاقتلاع او الاحالة الى المجال المرضي الذي يسلط عليه العقل معارفه وتقنيات مراقبته ، كي يكشف هذا العقل (عبر التصنيف النصي والاصطلاحي) عافيته وديمومته .

اذن ، في عوالمنا الاجتماعية ، لا ينقص بزوغ المجنون من شان بيضة الانتروبولوجيا وقيمتها امام الآخر المتعدد لها (هذا الآخر يمتد من القرية المجاورة عبوراً بالعائلات ومنافساتها ، وصولاً الى الاحياء والمناطق) . ثمة موافقة ضمنية وعرفية على تهينة مكان للمجانين . واكثر من ذلك ، في قرانا مثلاً ، حين يصاب احد بعارض نفسي حاد او بنوبة عصبية ، سرعان ما تتحرك اقدام العاقلين ، وتركله نحو هاوية الجنون ، وترتفع صيحة خفرة : لقد جن فلان . ولن يستنفر النص ، ولا العيادات ، ولا علوم النفس ، لا يوجد ، ويفرش امام المجنون الجاهز او المحتمل عالم النهب المجاني . فيما تبكي العائلة قتلها الحي .

احمد الراعي :

ينهض باكراً ، يسوق البقرات ، يعود باكراً ، ياكل ويسهر ويتكلم وينام باكراً ، ويموت باكراً ولو بعد اربعة قرون . لان ثوب الحكمة يصل دائماً متأخراً الى جسد المهرج ، ويصبح وزن الحياة ودقائقها في مكان آخر . هذا هو احمد الراعي .

دائماً ، تحت الثياب التي يمنحها له الزاهدون في قرانا ، الثياب التي تفضل ، ويفترضون دائماً ان جسد المجنون لا يتذكر ، لا يتطلب ، لا يتحرك ، لان الثياب هنا تقع خارج الانتساب (اذ لا نسبة مع

الجنون) ، هي مجرد غطاء لستر الرجولة التي طالما استباحتها الفتيات من حين لآخر . شهوة مغلفة بالبراءة لمعاينة « مبكرة » للذكورة في رقعة فلدت فيها هذه الذكورة اية قيمة او حكم قيمة .

ودائماً يصطحب احمد معه الراعي ، المهنة التي يتوظف بها في دائرة لم تنفخ اصلاً . ويصطحب شفتيه المنفرجتين واغانيه التي لا تعرف الانتظام والتناغم ، كما انه يمارس طقوس الانتساب الاولى ، يتوضا ويصلي ، طبعاً بصورة هزلية ، يضع جملة قبل جملة او يكررها عشرات المرات ، كما ان عدد « الركعات » التي يقوم بها يتغير حسب حماسه . باختصار يمارس احمد شيئاً يشبه الصلاة . وليس احمد مجنوناً بالمعنى المتداول للكلمة ، بل مشوها ويسيل كلمات غير منتظمة ولكنها تنضبط ، فقد كان عاشقاً عذرياً بكل ما تحمل الكلمة من الخضوع والطاعة . اي كان ياتمر بأمر معشوقته .

وحدث مرة ان تحرشت به فتاة من قرية مجاورة معروفة ببذاءة كلماتها ، خلال قطاف التبغ ، وكان الوقت ظهيرة صيف ، ولم يكن المزاح بعيداً عن الاغواء ، وتحركت الغريزة في جسد احمد كما تجفل السمكة حين يلمسها شيء غريب . اذن بطحها ارضاً ، وقيل انه كان ينفخ كالنور ، وعضلاته تغور وترتفع مثل الموج ، حتى امنى من قدم سرواله .

بعد حين ، استعاد احمد حضور العاقل فقال لها : لقد « نجستني » ، وفعلاً اسرع الى القرية واستحم . اي تطهر .

لم تثر الحادثة اية فضيحة ، بل اوضحت مثار ضحك وسهرات متواصلة ، رغم انه كان ينكفي ، يشيح ، يعنف ، يرفض . وكانوا يتخيلون الكلام الذي يسيل من فمه المائل ، وكأنه يخرج من جمجمة خاوية . وهكذا ، كان جسد المجنون ، هذا الكائن الذي يعيش في الظل ، جرة لا تنضب لنهب لا يتلصق ، بل هو بيضة قشرتها داخلها .

جسد المجنون مفرغ من اي مدة ، والمجال الذي يسبح فيه يمتد بين الحيوانية والعدم . اي بين الشكل الاولي للغريزة قبل التحايل عليها بالتأويل الاخلاقي والديني ، وبين نفي الحياة وتاجير ما هو طبيعي في المابعد ، في الثمن الآخر للجسد المؤقت والزائل : التضحية ، تبخيس الاحاسيس من أجل الخلود في الجنة . لكن ذلك يحدث في الظاهر ، اي في عدم البوح .

كان السامهرون احياناً يحدقون به بعين خبيثة كأنه يقودهم الى منطقة دفينية في اجسادهم ، منطقة تنفجر فوق الاسرة دون ان تخرج الى العلن ، وتبقى عملة غير منشورة يتبادلونها على خارطة من الرموز والعلامات ، يسرون بها في الاعراس ولياليها الاولى ، وفي السهرات الحميمة .

هل ياتي الخبث من شكهم باحالة المجنون الى العدم ؟ هل تكلم وتحرك احمد الراعي عنهم ، او قارب عدم البوح الذي يسكنهم ؟ ربما قال ذلك جهراً . وكانهم شاهدوا بفضح الزبد الذي يعلوا المراوح البشرية ، والعين التي تقدح تحت السماكة المفترضة .

في ظهيرة ذلك الصيف اللأهب ، وبين شتلات التبغ ، خرج الوهم من المرأة ، ولامس الظل جسده ، فانجس الجسد وانهار امام مجرد الملامسة ، وصعد الجذر المدفون منذ الاف السنين ، هذا الوحش المخفي ، وارطم بحقيقته ، بطبيعته . لقد ارتعد الطبيعي في جسد احمد كما ترتفع الصخرة عن مقرب مخبئ . ولا شبهة في الامر ، لان لا نسبة في الامر ، فالظل يبقى بطاقة الجنون ، والرحمة هي الثمن الذي يقدمه العقل لقبول انتساب الظل ، فالرحمة هي القيمة التي يعطيها العقل لنفسه في التاهيل للعالم الآخر . اذن يبقى الحادث اضاءة تبهر ولكنها طي النسيان ، لان المضي غائب ، لان فاعل الاضاءة غير محسوس .

رضية :

تجاوزت الاربعين وما زالت حافية القدمين ، مع هذه الثياب ، المتهدلة والصرة الصغيرة ، السحنة المتوحشة والاسنان المخلوعة ، والقدمين الكبيرتين تنتقل بين القرى . وحياناً نلتقي بها على الطريق الوعرية عبر الوادي وصولاً الى النهر الذي كالسيف يخترق الجبال من الأسفل ، ولا نسال الى اين تذهب ومن اين تجيء او ماذا تفعل .

حين تقبل من البعيد ، ينظر بعض الاولاد بحسد غريب ويصرخون : جاءت رضية . يتجمع البعض

منهم تحت شجرة التوت المطلة على الدرب ، ويمعنون النظر ثم يصيحون على طريقة كشاف الصارية : انها هي ، جاءت رضية ، (الجزيرة ، اليابسة ؟) .

يفعل الاولاد هلعاً ما ثم يخرجون كالنمل من الثقوب ويتجمعون في الساحة الصغيرة ، فيما يشرع البعض منهم بمراشقتها بالحجارة ، فتبادلهم الحجارة والشتائم ، ويمعنون في ذعرهم المدبر ، ويذهبون الى الساحة ينتظرونها ، وخلال الانتظار حركة دائمة وصراخ ، والامهات تهدى ، لكن الجميع واثق انه هلع يهيء الكوميديا ، باستثناء الحجر الذي تقذفه رضية ، فهو مجنون وكأنه قادم من الجحيم . تصل ، ويلعب صغار الاولاد الهروب ، فيما يتقدم الكبار منهم ، الذين يفتتحون البلوغ ، ويخاطبوننا بلهجة اللاعب المحترف والجدي ، فتبدأ بالغناء ، ثم تشبك يديها بايديهم ويدبكون ، وتخرج من فمها اصوات تشبه الدلعونا . لكن جدية البالغين تنقلب على ما تحجبه ، فيرتكب احدهم حركة مسرحية ما ، فتبدأ الشتائم ، ثم تضع نفسها على عتبة الاجهاش بالبكاء والتحسر على مصيرها فيتدخل الكبار وتنتهي الحفلة ، كي تتكرر في الايام المقبلة .

كل ما اعرفه ان رضية من قرية مجاورة ، ومن السهولة ردها الى نسب قرابي - بلدي ، ولكنها حين تصل يصبح جلد الجنون هويتها فنقول : جاءت رضية . وتعني المجنونة .

خماخم :

امام مدخل بناية ملاصقة للرصيف وعلى الزاوية التي تميل بالشارع المتوي للخنق الغميق ، يمر العابرون دون ان يلتفتوا الى شخص تجاوز الستين يجلس على عتبة البناية مع زوجته التي تكبره سننا ، بثيلها السوداء . هذا المغفل هو خماخم ، هذه المرة مطرقاً ، عينان ثابتتان ، وجسد يبدو انه تجمع منذ قليل ، لا يلتفت ، ولا يحذر ، صامت منذ قرون ، تهمس له امراته باشياء فيبقى صامتا ، بعد قليل يميل نحوها ، يهمس باشياء ، ثم يعود الى التمثال الذي يغلفه ، وهكذا كل يوم ، وربما الى الابد .

لسنوات خلت كان خماخم حدثاً يومياً ، مع صينية النحاس التي يبيع عليها قطعاً من « جوز الهند » ، دون ان يبتعد كثيراً عن « زاروب زيببو » حيث يقيم في غرفة صغيرة مع زوجته ، وكالعادة يخرج الاولاد من الهواء ، يدورون حوله ويصيحون فيشتتمهم وحين يهم بالبحث عن حجر او شيء يرشقهم به ، يفرّون كالكلاب ثم يتابعون اللعبة من متاريسهم الصغيرة ، الى ان يتدخل الكبار : الوجهاء المحليون والمقبلون للحى او صغار القبضيات .

شهوة المجنون عابرة . لا مستقر لها ، لا مكان ولا زمان . الشهوة المنفجرة التي تعلو الجلد وتعلوا الكلام ، متغلطة من الفنوات والمسالك التي تدرجها في الدورة الاجتماعية ونظمها . لكنها تقف مخبولة امام جبلة الكلمات والمسكوكات « العقائل » الجبلة التي تخطط الشهوة وفق الترسيم العامة لقيمة انتظامها ، والتي ترمي الشهوة مع حدود جريانها في ان واحد . ما الذي يجعل من شهوة المجنون تهريجاً صامتاً ، امراً سهل الاذاحة امام سطوة المعقولات ؟ ولماذا تصبح شهوة المجنون قوساً يطلق الى الخلف ، على الشهوة نفسها ، وعلى مكان اقلعها ؟

في جنون المجنون ، يتعرف العقل على نفسه ، ويتجهى العقل عافيته . في السهرات البلدية ، يتحلقون حول كلام المجنون وحركاته ، يدفعون هذا « الظل » و « اللامعقول » الى اقصى طرفه . يتصيدون ادق الزوايا والتفاصيل من هذا العالم الذي لا ينضب ، والذي لا حدود له . يستردون شرعية اختلالاتهم وصحة النسوخ التي تعبر ايامهم بصمت . ولا يتشكل الجنون كنس يشي بالחסوسات او يدل عليها ، ليس هو المرأة التي يشاهد فيها الواقع آخره . بل هو اذا جازت العبارة صورة العقل من الجانب الآخر للمرأة ، من خلفها . اي من الغياب . من الصمت الذي يستعبده الكلام . لذا يترادف الجنون مع الموت ، يحاذيه . الاشياء التي لا حدود لها لا شرعية لها . الامور التي لا ضابط لها ، تحال سريعاً الى الاستبعاد لانها تخرج من ثقوب الانهيار الذي لم ولن يحصل . تلك هي قواعد العقل . الخيمة او الثوب الذي يغطي الجسم الاجتماعي المحلي ، ينبغي ان يستر العراء الذي يضعه الجنون فوق الجسم نفسه . اذن لماذا لا يقتلون المجانين ؟ . لان الحاجة لجحيم الجنون التي تتوخاها جنة العقل تفرض حضور هذا الجحيم . لان اللامرئي يتمرأى من الزاوية الميتة . من الالفاء الرمزي للشر المجسد . من الفكاهة التي تحجب الماساة .

من كسور الجنون يللم العقل فسوخته ، ويبقى الخلاف على احقية التشكل لنوعين من الوجود البشري ، لا يمتلك احدهما حق التظاهر بل حقه الوحيد هو الصمت واللاوجود . لان هذا الحق ليس سوى اتساع دائرة العقل ورقة حدوده . بمعنى آخر ليس الجنون الا الدخان الذي يدخنه وينفثه العقل ، اما النتائج فتبقى رهينة العقل نفسه ، ومن نافل الارادة ان يحلم الدخان بالعودة الى الفم الذي اخرج به باعصاب هادئة .

يمتص العقل المجنون من راسه حت اخمص قدميه ، يسرقه بلا كلفة ، يتناوله ككائن سهل ويسكبه دفعة واحدة ، ثم يتجمع شيئاً فشيئاً ، ويدخل في قفير المعقولات من صباحه حتى المساء يتغطى بحلال الاشياء ، فيما يحاصره الجنون بفسوخاته ، دافعا بتوترات العقل واختلالاته الى داخل الغطاء . هذا ، فيما يعيش المجنون في ظل العقل ، في نافل الوجود ، في صورة الكائن منبطحاً على شبح عدمه . كريم هو المجنون ، يعطي مباشرة ماضيه ، ذكرياته ، هواماته . بل هو معطي مسبقاً ، لانه منطرح كغرض ، كموضوع ، اما الذات فهي مطالبة الاحياء ، ولم يسبق للعقل ان اخرج المجنون من سلالة الاموات . انه الهامش في صفحة الحياة ، الكلمة التي تقع من الصفحة ولا تترك فراغاً ، كان المجنون مولود في الجانب الآخر من الصفحة . يعيش في هاوية العقل الذي يحرق بعين نسر نحو الضحية التي يدفعها نحو هاويته .

ولا يقوى المجنون على التحديق بعين قتيل ، هذه الحدجة التي ترتفع فوق البئر والتي ترمي على سهولة الكائن بجار الجريمة او الشتيمة او الاتهام .

قدم المجنون لا تترك أثراً ، لانها عبارة عن اثر ، خطوة ظل منزوع من كائنه . يصبح حضور المجنون بقعة او لطخة في الهواء الذي يعبر دون اعتبار ، لكنها لطخة من جبلة الهواء نفسه . شهوة الابله او المجنون صريحة ومباشرة ، لكنها من غبار . لذا لا يمتلك المجنون شرعية طرح الفضيحة .

الكلام الذي يخرج من فم المجنون ، قبل ان يصل الى السامعين ، يرتطم بالمرأة التي ينظر فيها العقل الى نفسه ، فينكفي كلام الجنون ويسيل من خلف المرأة . من مشنقة الكائن ، من العدم .

هذه التداعيات والافكار السريعة ، هي مقلع لولادة اسئلة عديدة . نذكر على سبيل المثال لا الحصر : ما هي ذاكرة المجنون ؟ كيف تتحرك ؟ هل تختزل فكرة العضوية والانتساب التي يهيؤها الاطار الاجتماعي للبله او للجنون ، هل تختزل سفح السلطة وعتبتها ، اي مجموع عناصر ووسائل اخضاع الجنون ؟ اذن اين هي السلطة في هذه الانسجة الاجتماعية وما هي عناصر اشتغالها ؟ . تحدثنا عن الرحمة ، كقيمة يبادل فيها العقل آخره بتسعير الجنون وتنميته ، لكن هذه الرحمة ، في مدلولها العام ، الا يغلب عليها النفس المسيحي ، الطهراني ، اي المعنى الاخلاقي - القيمي الذي تدل به المسيحية على مقلع ولادتها ، عينا المسافة التي تجتازها الاخلاق بين الخطيئة الاولى والراهنة وبين التضحية ؟ اذن هناك رحمة اكثر دينوية ، كيف تشتغل هذه الرحمة ؟ . وما هي التحولات التي اصابت معانيها ؟

لقد تكلمنا حتى الآن عن المجنون التقليدي الذي شهدته وتشهده انسجتنا الاجتماعية ، اي عن انتاج الظل في تكوينات متحدرة من علاقات القرابة والجوار ، عن زرع العدم في الاشكال التجمعية الراهنة . هل يمكننا الكلام عن المجنون الحديث الذي يهدد ، يحدج ، يلاحق ، يتميز في المعاينة ومعارفها ، ثم يغايير بثقة مطلقة ؟

نحو اي مصير يندفع مجنون الحدانة ؟ تبقيع الظل بكائنه ؟ ام انه سيحال قسراً الى سلالة الظلال ؟ المشكلة اننا ندرك بفجاجة ان رجل الحدانة القران في الغرب بحسب نيتشه ، هو في بلادنا مشوه ، هجين ، ملتبس .

حسن الشامي

اقواس و رسائل

برديات

هذه البرديات ، عثرت عليها وحاولت التثبت من صحتها فلم اوفق ، وانا لست وحدولوجيا حتى اكشف عن زيفها فالاصدقاء الذين سالتهم عنها ، اكدوا عدم سماعهم بها او معرفتهم لقائلها او موقعه من التاريخ . فعسى ان تاتي البحوث الاثرية بما يجلي غامضها ، ويهدي الى تبيان حقيقتها .

انا الفلاح كاما

انا الفلاح كاما ، الساكن بالقرب من تانيس ، لم افكر ابد في ان يدون كلامي . ولكن المسؤول عن ذلك ، هو الكاتب الذي اتى من المدينة ، ليكتب ما يشاء عني من اقوال ، مدعيا اهميتها للتاريخ والاجيال . انا لا اعرف فائدة ما سيكتبه . لكنه اظهر حماسا عندما نصحته بالمجيء معنا للعمل في الحقل ، لان المعرفة عمل ، ولان عملي وعمل زوجتي واولادي لا يكاد يكفيانا .
فالحكمة التي تكتسب من عرق الآخرين مزيفة .
ارجو ان يكون قد كتب ذلك ..

البخور

.....
.....
..... كما ..

اذا اردت يا ولدي ان تعرف مقدار المنحة التي تلقاها الكاهن ، فانتبه الى البخور ، لان جودة البخور من جودة العطايا .

الملعون

كثيرا ما كان كما يقول :
المكلم الذي لا يسمع ثرثار ، والمعلم الذي لا يتعلم جاهل .
اما الانسان ، يا ولدي ، الذي ياخذ ولا يعطي ، فملعون ملعون ، وناقص الانسانية .

عادة الكلاب

قال كاما :
لا تظن ، اذا رايت كلبك يتمسح بين قدميك ويلعق نعليك بانه طيب ولطيف .
وانما يجب ان تعرف ان هذه هي عادة الكلاب .

النقود

كنت اتحدث مع كاما فسألته :
هل صحيح ان النقود لا رائحة لها ؟
فاجاب غاضبا :
لا يا ولدي ، النقود عمل والا فهي دم .

الحقيقة

..... كاما ؟ .
.....
اكثر شجاعة من قول الحقيقة عن الفرعون ، هو قول الحقيقة للفرعون .

الموت

قال كاما :
الموت يا ولدي نهر ، اذا تعودت على الاستحمام فيه ، فان عرض حياتك سيكون اكثر من طولها ، مهما طالت .

الوعاظ

قلت لكاما :
ما اثقل واعظ المعبد !
فقال :
بل ما اثقل الوعاظ . نحتوا مثالا لم يستطيعوا ان يكونوه ، فراحوا يصيحون لدى الاخرين ، ليل
نهار ، ليكونوا مالم يكونوه .

الغضب

اشار كاما مرة الى احد المارين في الطريق وقال :
هذا الرجل يائس حقيقي .
فقلت :

الانه لا يستطيع الضحك ؟

قال كاما :

لا يا ولدي ، ما اكثر الذين يستطيعون الضحك . انه لا يستطيع الغضب ، وان غضب ، فانه لا يستطيع الغضب من كل قلبه .

النسيان

قلت لكاما :

سمعتهم يرددون بان النسيان رحمة

فقال غاضبا :

النسيان لعنة ، لعنة يا ولدي ، فالذين لا يتذكرون يكررون في المستقبل اخطاء الماضي وحمالاته .

اللصوص

قال كاما :

اذا اراد الحاكم ان يفتش عن اللصوص ، فليبدأ بتفتيش حظيرته ، لان اللصوص الاذكياء يختبئون في حظائر الحكام .

طنين النحل

عندما قلت لكاما ماذ يعجبك في طنين النحل ، قال :

ان النحل لا يطن : انه يقول : خير من يحب الخير ، وجميل من يعشق الجمال ، وعادل من يقاتل من اجل العدل . وعلى الرغم من ذلك ، فانهم يقولون بان النحل يطن .

الحاكم

قال كاما :

تعذبت مرتين امام الحاكم . مرة عندما سمعت نكتته السخيفة . ومرة ثانية عندما كان على ان انفجر بالضحك الطويل .

العدو

كان كاما يقول دائما :

اكره عدوك بكل قوتك تنتصر عليه ، لان العبودية هي ان تالف العدو .

حكمة النملة

حكى كما :
قال رجل لامراته : اسمعي الحكمة التي تقولها النملة لزميلتها : « سعيدة هي المرأة التي تطيع زوجها » . فقالت المرأة لزوجها : يا للجرأة انك تقلب الكلام يا رجل . فالنملة تقول : « سعيد هو الرجل الذي يطيع زوجته » .

والحق يا ولدي انها كانت تقول : « النجدة النجدة ، سقطت خشبة على ظهر النملة » .

الكلمة

سمعت كما يقول :

الطاغية يا امر رجالة قائلا : احصدوا الهمسات قبل ان تحصدكم الصرخات .
ولكن ما اسوا مصيره ، فل يشنق الكلمات ، حتى شنقته كلمة واحدة ارادها الجميع .

مصطفى هيكل

حول تيارات الفلسفة الفرنسية المعاصرة

دولوز / غواتاري :

من الكتاب - الشجرة الى الكتاب - الريزوم

ربما لن يكون من قبيل المبالغة القول بان هذا الموسم في الثقافة الفرنسية كان موسم الفلسفة . وربما بالذات عبر عمل كبير واحد لـ « جيل دولوز » Gilles Deleuze و « فيليكس غواتاري » Félix Guattari

لم تكن الاعمال الادبية الكبيرة غائبة بالطبع . ولكنها جاءت جميعها لتكمل وتؤكد خطوطا سبق ان انتهجها خلاقوها من قبل . يمكن ان نذكر هنا المجموعة الشعرية الجديدة للشاعر والروائي الكبير « هنري ثوما » Henri Thoma : « بمن تفكر ؟ » ! وترجمة المجموعة الجديدة لاوكتافيو باز Octavio Paz : « من كلمة لآخرى » ، وانطولوجيا جاك روبو Jacques Roubaud لشعر التروبادور ، والانطولوجيا الاخرى التي وضعها هو وميشيل دوغي M. Deguy والآن دولاهاي A. Delahay وآخرون لـ « عشرين شاعرا اميركيا » . يمكن ان نذكر « صيف ٨٠ » لمارغريت ديراس Marguerite Duras ، الذي تنطلق فيه من محاولة لكتابة يومياتها في صيف ١٩٨٠ ، جرى نشرها تباعا في صحيفة « ليبيراسيون » Libération ، ترصد فيها عالم العطل على البلاجات ، وعالمها الداخلي هي ، وتترقب ، وتحلل ، وتنفعل مع احداث ايران وبولونيا ... ولكنها سرعان ما تكتشف انها لا تستطيع ان تفلت من « فخ » القصة . اذ سرعان ما تشابكت امامها خيوط نفسية ومصائر واشخاص ظلت تتابعها منذ البدء ، واصلتها في النهاية ، وبالرغم من الطابع الاتي ليوميات موجهة للنشر حال الفراغ منها ، الواحدة بعد الاخرى ، اقول اوصلتها الى ذروة من التوتر شديدة الشبه بتلك التي تنتهي اليها (تنفتح عليها بالاحرى) رواياتها غالبا . حيث الحب الكلي مستحيل ، وحيث حب واحد لا يمكن له ان يدعي انه كل الحب .

انها مؤثرة ، نعم ، بل بالغة التأثير حكاية الصبي ابن التاسعة ، الذي ترصده مارغريت .. الاتي الى البلاج في سفرة مدرسية ، والذي يلزم الصمت منذ البدء (لماذا اتكلم ما دام ما ساحكيه سيوشك بان لا يكون مفهوما من احد ؟) .. وحكاية الفتاة ، مرشدة الرحلة ، بنت الثامنة عشرة سنة ، التي تبوح للصبي بحب لا يفهمه ، ولكنه يدخر تجلياته وبوجه ، عله يفهمه في المستقبل (تقول له الصبية : لو بلغت الثامنة عشرة وفهمت هذا كله .. لو تذكرتني في الليلة ذاتها من صيف بعيد ، تعالي الى هنا . ستجديني) .

القصة ، او الحكاية ، او السرد ، « رئة » مارغريت . طريقها الى الكتابة ، وممرها صوب العالم .

الكتاب الفلسفي - الحدث ، للفيلسوف الفرنسي « جيل دولوز » (خصص من قبل عدة كتب لـ : سبينوزا ، برغسون ، بروسست ، وكافكا) ، والمحلل النفسي ، المنشق عن المدرسة الفرويدية (التي

يراسها لآكان Lacan في فرنسا منذ عقود عديدة) ، « فيليكس غواتاري » ، هو الجزء الثاني من كتابهما : « الرأسمالية والشيزوفرينيا » Capitalism et Schizophrinia ، الذي اصدرنا جزءه الاول عام ١٩٧٢ ، تحت عنوان : « الانتي - اوديب » L'anti — Oedip . وقد حمل الجزء الثاني الذي صدر هذه الاسابيع ، عن منشورات « مينوي » Minuit عنوان : « الف هضبة » Mille Plateaux . عنوان يشي بالتنوع والوفرة ، اولاً ، وهذا واحد من المعالم الاساسية للكتاب ، وبالصيغة الانتقالية ، التي تتمتع بها الهضبة في جغرافيا المكان .

« الف هضبة » او « الف نجد » . التنوع ، نعم ، لان دولوز وغواتاري يريدان الانتهاء مرة والى الابد من صيغة الكتاب الواحد ، الكتاب — الشجرة ، الذي يدعي له اصولاً ويمتد بصورة ثابتة في ارض مسماة . وهما يقترحان بدلا منه كتاباً حركياً ، انتشارياً ، متعدداً ، هو الكتاب — الريموزم ، الشبيه بهذه النباتات المائية Rhizomes ، التي تنمو بصورة افقية متعرشة وبلا تجذرات في الارض . الكتاب المتنقل اخيراً ، الكتاب الرحال .

وهضبات الكلام هذه او « انجاهه » ليست مخزاة اعتباطاً . ولا مطروحة بدون وصل . انها تعتمد على استحقاقات واستتبعات متبادلة ، يصل بينها نوع من النقلات والوشائج ، بالمعنى الموسيقي لكلمة « نقلة » (وللموسيقى حضور كبير في فكر هذين الكاتبين ، ونهجهما الكتابي) .

ان فكرة جيدة عن هذين الكاتبين لا يمكن تكوينها ، بالطبع ، الا عبر ترجمة نماذج من كتاباتهما ، وهذا ما اجلناه ، حتى تحين اللحظات التي نفتح فيها ملف الفلسفة الفرنسية الحالية على صفحات « الكرمل » . حيث سنتعرف على الافكار والمناهج والصيغ التي توصلت الى ان قلب مفهوم الفلسفة بذاته ، على يد اسماء مثل « ميشيل فوكو » و « ميشيل سيرا » و « جاك دريدا » و « التوسير » و « جان — فرنسوا ليوتار » و « بيير كلوسوفيكس » وآخرين ... والا عبر فهم مكانهما من هذه الفلسفة ، وابعاد مشروعها الاساسية ، وهذا ما تحاوله — وبصيغة اولية تماماً — هذه الرسالة .

لنرجع قليلاً الى بدايات ظهور هذه الفلسفة في نهاية الخمسينات ومطلع الستينات ، والتي يتمتع كتابا ميشيل فوكو Michel Foucault : « الكلمات والاشياء » Les Mots et les Choses « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » Histoire de la folie à l'âge Classique بمكانة الرائد فيها والمحفز . وقد كانت هذه الفلسفة من المفاجأة والجدة بحيث انها شكلت (ولا تزال تشكل لدى الكثيرين) مبعثنا لاختلاطات واساءات فهم عديدة . لنكتف هنا بالاشارة الى ان سارتر Sartre نفسه لم يفهم في البدء الافق الذي تريد هذه الفلسفة انتهاجه لنفسها ، فصرح مجلة L'arc عام ١٩٦٦ ، بان فوكو :

« يستجيب في « الكلمات والاشياء » لحاجة قراءة الحقب وما ينتظرونه منه ... ان ما يتم انشاؤه هنا هو ايديولوجيا جديدة تشكل آخر سد ترفعه البرجوازية امام ماركس » .

وسيكشف سارتر وتلامذته فيما بعد انه اخطأ كثيراً في هذا الحكم . فما اراد فوكو ان يتفحصه ، وما سيفعله جميع فلاسفة هذه الدفعة ، كل على شاكلته وضمن مجال اهتمامه الخاص ، هو : « امكانية قبول التاريخ كتاريخ »^(١) . واذ يتهم سارتر مشروع فوكو بانه محاولة لجعل التفكير التاريخي يبدو عملية غير ممكنة ، فانه ينطلق من تصور غيبي للتاريخ باعتباره قيمة معطاة ومطلقة ونهائية . والحال ان التاريخ ، وفقاً لهؤلاء الفلاسفة ، قد تمت كتابته كتلبة (« التاريخ حكاية » L'histoire est un Récit يقول « ليوتار ») ، وقد حان الوقت لاعادة النظر في المعايير التي تمت كتابته وفهمها . لقد تمت هذه

(١) : فنسان ديكومب :

« الذات والآخر » — خمسة واربعون عاما من الفلسفة الفرنسية (١٩٣٢ — ١٩٧٨) ، منشورات

« مينوي » :

Vincent Descombres, le même et L'autre, Quarante — Cinq ans le Philosophie Française (1933 — 1978) , Paris Minuit.

الكتابة دائما - حسب فوكو - بثمن غياب احد الاطراف ، وبثمن فرض العديد من التقسيمات التي سمحت لعقلانية الغرب بالتكون . تقسيمات : الشرق / الغرب ، الحلم / الواقع ، التراجمي / الجدلي ، العقل / الجنون ، الخ ...

وحين انطلق فوكو لكتابة تاريخ للبيسيكياتري (علم الامراض النفسية) ليتفحص الفوارق التي يقيمها الاطباء بين « السوي » و « المرضى » (الباتولوجي) ، وانتهى الى كتابة « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » ، وجد ان من غير الممكن كتابة هذا التاريخ ، لان الطرف الآخر (المجنون ، او المستلب عقليا) لا يتفوه بخطابه مطلقا ، وهو مستبعد دائما من اللوغوس . لهذا يجب التساؤل عن امكانية ان اتفوه باسم اخر اعرف انا انه اخر ، وانه يحتجب عني في اخرويته (كونه اخر) . وانه من اجل ان يصبح التلامس مع ليل عقله ممكنا فان علي ان انتظر تلك اللحظات الاستثنائية الخاطفة التي يكون التقارب بين عقلينا فيها ممكنا ، ولو لثوان معدودات .

ستكون هذه الاستحالة هي مصدر كل الاقواس التي ستفتحها هذه الفلسفة على العقل وعلى المعرفة الجدلية وعلى فلسفة الغرب العقلاني ، اي ما سيدعوه « فنانان ديكومب » Vincent Descombes بجدلية « الانا والآخر » (٢) ، التي تشكل عنوان الفلسفة الفرنسية المعاصرة كلها ، بما فيها فلسفة سارتر وموريس ميرلو - يونتي ، ورغم اختلاف المناهج والمعايير . وستحدد هذه الاستحالة موضعا جديدا للفيلسوف ، يدفعه الى الوقوف ، املا ، مترصا ، في النقطة الحرجة والدائمة التلمص ، القائمة ، بالضبط ، بين « شفافية » و « عتامة » مرآة . لاعطاء هذه المفردات ابعادها المشخصة ، ساستعير هذه الاسطر لـ « ميشيل سير » Michel Serres (وهو احد فلاسفة هذه المجموعة) ، التي يتحدث فيها عن فعالية فوكو ومنهجه :

« ان الحديث عن الجنون يستدعي اختيار لغة . غير ان هذا الاختيار ينمي معه كل المشكلات الممكنة . اذ يمكن الحديث بخصوص الانحراف العقلي ، كما يمكن رفع الانحراف نفسه الى الحديث عن نفسه .

في الحالة الاولى تستخدم لغة الرفض والتغطية (السائدة في الفكر الغربي منذ نشأته) . اذ هنا يتم الحديث عن ذات آتية من ارض غريبة . عن سفر الى « Ewthon » (٣) ، وعن حيوان ذي طبائع شاذة . عن فكر خطير ، او شيء تم في النهاية تحييده . وبذا يكون موضوع الكلام (هذه الذات الغريبة) سجيننا وراء معطف لغة ادراكية تكون الحقيقة فيها في المركز ، على فم المتحدث . وهذا المتحدث نعرفه : انه العقلاني ، الذي يتحدث عن المجنون بمعاييره الخاصة ، فيما يكون المجنون مرفوضا ومستبعدا ، حتى من قواعد اللغة التي يشكل هو موضوعها .

لكن ، على العكس ، ثمة امكانية لاستعارة اللغة الخاصة بمن نتحدث عنه . اي ان على المتكلم ان يستعين بجهد في الترجمة وحل المبهمة بصورة مقنعة . وهذا يفترض ان كل لغة انسانية تحتوي « رقما » ، او « عنصرا » يحيلها الى لغة ثانية ، وهذا ما هو صحيح غالبا . غير ان هذا الرقم سيتبخّر اذا كانت اللغة المنطوقة مصنوعة خارج قواعد هذه اللعبة العقلانية التي تجعل الترجمة ممكنة . فلا احد سيفهم من يتكلم عن العصافير بغناء العصافير ذاته . اي ان على اللغة المقترحة ان تفصح عن المتحدث عنه بالقصى درجة من القرب ، ولكنها ستكون مجردة من المعنى لو كانت مجرد هذيان . ان المجنون يتحدث عن نفسه ، ولكن يهدى جنوناته في الصحراء . وهذا الشيء نفسه ينطبق على الحلم .

وفي لحظة الاختيار الاولى ، او لحظة الاشكال الاولى هذه ، كانت لفوكو شجاعة ان يختار الطريقة الثانية - انه يبحث عن مفاتيح لغة الجنون ، ويجدها ، تماما كما فعل فرويد بصدد الحلم ، وبالطريقة

(٢) : المصدر ذاته .

(٣) : اسم مدينة اسطورية ، مكون من مقلوب الكلمة الانكليزية No Where (التي تعني : لا مكان) .. ويجري فيها جلد المجنون ومدارة المجرم !

ذاتها : ان تدع الآخر يتحدث . وهكذا تم استبعاد ورفض لغات الرفض والتغطية : النزعة الوضعية بتعريفاتها وتصنيفاتها وشجرة انسابها وحديثها للانواع ، ومنهجها اللساني *Linguistique* ، الملصق على حقيقة الجنون . فالموقف العقلاني من الانحراف يبدو كما لو كان رفضا كليا لحقيقة هذه الظاهرة : انه يترجم الجنون بمعايير ومفردات العقل ، وبذا يفقد المعنى خصوصيته ، وعائديته الى المجال الذي يتحدث عنه . ما سيتوجب هنذا الآن هو اعطاء الكلام لمن كان محروما منه . حتى اذا كان تماسك كلامه تماسكا مجنونا وهاديا . وبالرغم من ان هذا القرار يتضمن صعوبات عديدة ، فاننا نفهم الآن جانباً من تاريخ الجنون : اننا لم نتحدث طوال قرون من البؤس الا عن اخرس . وها هو يستعيد لسانه ويشرح بالتحدث بنفسه ، عن نفسه .

واذن ، فقد اعطي الكلام - للمرة الاولى بدون شك - كان الكلام منتزعا منه دائما . لكن كيف تدفع الى الحديث ذاتا محاصرة بجدران الصمت منذ بدء التاريخ ؟ ذاتا لا تعرف ان تتواصل الا ضمن كلام لا يوصل ؟ كيف يمكن تنمية لا - لغة الانحراف العقلي ، وكيف يمكن اكتشاف اشق في المرايا من اجل رفع كل شاشة ممكنة امام لغة العتة ؟ واذا افترضنا ان المؤلف سينجح في مشروعه ، فان هذه الشفافية لن تفصح الا عن هذيان وعن لا - معنى . اذن ، سيتعين الذهاب الى حدود امكانياتي للغة : حدود الشفافية ، وحدود العتامة ، من اجل توضيح حقيقة الا - عقل ضمن بني تخصصه ، ولكنها موصلة وقابلة للاعراب . نعم ، يجب وضع شاشة ورفعها ، يجب نسجها بحيث تكون منيعة وشفافة في الوقت نفسه . اي يجب العمل ، اذا صح التعبير ، على حل معادلات نور اسود . » (٤)

ومثلما توصل فرويد الى القول بان للحلم لغته ، وكلود ليفي - شتراوس الى التدليل على ان المجتمعات القطرية لها ، هي الاخرى ، فكرها ، فسينتهي فوكو الى وضع بني لغة الا - عقل ، والمنطق الذي يحكم هذه المهمات المجنونة . كما سينتهي الى الكشف عن فضيحة مفادها ان هذا الجنون ، هذا الفضاء الآخر الحبيس ، يشكل ضرورة للعقل من اجل ان يتواصل ويلتحم . ان المجال العقلاني لا يقوم الا استنادا على اخره المضطهد ، المكبوت ، او هذه اللقطة « المجنونة » من النوع البشري ؛ والتي ستكون من مصلحة الانسان « المتدن » والحضارة الوحشية الإبقاء عليها في حبسها ، رغم مشاريع تعديل المصححات العقلية واصلاح السجون والوسائل المكيفة الحديثة ، التي اثبت فوكو انها ليست موجهة الا لجعل العنف لامرثيا اكثر ، والفظاظة مخبوءة . ان السجون الحديثة تعزف عن تعذيب « المجرم » - حين تعزف عن ذلك - وتتراجع عن ايلامه جسديا ، ولكنها تضخم عزلته ، لانها اهدت الى معرفة ان الحصار الروحي اكثر اذى من ملاحقة الجسد .

وقد دفع فوكو نهجه النظري في « ان تدع الآخر يتحدث » الى الممارسة التطبيقية ، حين انشا « فريق الاعلام عن السجون » ، واعطى ، بذلك ، الفرصة للمساجين للتحدث بانفسهم عن انفسهم . مشكلين ، بهذا ، ما دعاه دولوز بعنصر المناوبة بين الفيلسوف والنظرية ، حيث النظرية ليست الا « عنصر مناوبة ونقطة مرور بين ممارسة واخرى ، والممارسة الا جسرا بين النظريات » . » (٥) .

(٤) : ميشيل سير ، « الاتصال » ، مينيوي (ص ١٦٨ - ١٦٩) :

Michel Serres, « la Communication », Paris, Minuit .

(٥) : في حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز ، نشر في العدد الخاص بدولوز من مجلة *L'arc* ، يرد على لسان

دولوز ما يلي :

« (...) ارى اننا بدأنا نحيا العلاقة بين النظرية والممارسة ضمن صيغة جديدة . لقد كان يتم النظر الى الممارسة تارة باعتبارها تنفيذا للنظرية ونتيجة لها ، وتارة اخرى ، بالعكس ، باعتبارها ملهما للنظرية ، وقوة خلاقة بذاتها لنظرية جديدة . وهكذا كان يتم النظر الى العلاقة ضمن سياق كلياني ، في كلتا الحالتين . بالنسبة لنا ، ربما كان الامر ينطرح بصيغة مغايرة . فالملائق بين النظرية والممارسة اكثر جزئية وتشظيا . فمن جهة ، تظل النظرية ، كل نظرية ، « موضعية » دائما وملتصقة بميدان صغير محدد . وهي يمكن ان تلقى تطبيقها في ميدان آخر يقترب من ميدانها الاصلي او يبتعد عنه . فالعلاقة التطبيقية او العملية ليست قائمة على التماثل . ومن

وقد شرع جاك دريدا Jacques Derrida بقراءة فلحصة من طراز آخر . فوجد ان كل شيء في الفكر الغربي ، من الفلاطون الى جان - جاك روسو ، الى كلود ليفي - شتراوس ، كان ممليا وموجها من قبل مركزية - عرقية *ethnocentrisme* ، واعية او غير واعية ، يجب ازاعها ان نضع موضع الشك ليس فقط امكانية الانتفاع بهذه المعرفة في بناء العلم الجديد للكائن ، وانما كذلك امكانية استفادة الثقافات الاخرى من الثقافة الغربية . فكل كتابة هي منهج اشاري ملتحم ، واصداء متنافذة ودائمة التردد بين الفكر والاشارة الكتابية ، بين العقل والصورة ، ولا يمكن نقل هذه الاستباعات والروابط الى ارض اخرى كما لو شيئا لم يحدث ، من هنا تاتي ، في نظرنا ، اهمية دعوة الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي التي يوجهها الى الكتاب العرب (وهل سيكونون قادرين على ذلك ؟) للقيام بنقد مزدوج للفكرين العربي والغربي . وهي فكرة يدفعنا احترامنا لها بالذات الى ردها الى اصولها في فكر دريدا الذي لا ينقطع الخطيبي نفسه عن الاشارة اليه وعن تقييده .

ان دريدا يرى ان الفلسفة الغربية ظلت ، حتى في نماذجها التحليلية المرتبطة بنظرية الحدثة والابستمولوجيا والعلم ، محكومة بظلال الميتافيزيقا ، خصوصا عبر تفسيماتها وعلاقاتها الثنائية ، بما فيها علاقة « الدال / المدلول » التي تركز عليها نظرية الاشارة . وما لم يتم طرد شبح الميتافيزيقا ، فان الفلسفة ستظل تدور في مناخ الفكر الغيبي ودائرة اللاهوت . ولا يعول دريدا على فكرة ضرورة هدم الفلسفة او نهاية الفلسفة كما يراها هايدغر (الذي يعزز به دريدا ويطوره) بل انه يرى ضرورة دفع الفلسفة الى تناقضاتها وحدودها المتطرفة بحيث يعود ممكنا عمل شيء آخر .^(١) وهو يستقي مراجعه الاساسية من ادباء يشاطرونه هذا المقت ليكانيكيات العقل الغربي (ارتو *Artaud* وباتاي *Bataille* وجابيس *Jabès*) ، وخصوصا ارتو الذي حقق ، حسب دريدا ، اجرا محاولة لطرد الله وشبح الميتافيزيقا من المسرح .

ليس بعيدا عن هذا « ميشيل سير » *Michel Serres* . فيلسوف العلوميات ، الذي يحاول منذ ربع قرن اقامة ممر بين العلم والادب ، او بين ما يدعى بالعلوم الدقيقة والعلوم الانسانية . وذلك ، حسب تعبيره هو ، لصالح الطرفين ، اي : العالم والاديب . ومخافة ان ياتي طرف ثالث يدعوه « سير » بالفوضوي ، الذي يستمر جهود العالم والاديب ، ويستفيد الى اقصى درجة من جهلها احدهما للآخر ، ومن طريقتهما في ادارة كل منهما ظهره للثاني . وقد اثبت « سير » ان كل شيء في الفكر الانساني قائم على الترجمة ، و « المرجعية المتبادلة » التي يدعوها هو : « *L'Intéférence* » . ان الفاعلية الفكرية والمبدعة للانسان منبثة في صياغات مختلفة ومعادة حرفيا اولا ، في مختلف تجليات المعرفة ومننتاجاتها . وبالتالي فان التفسيرات الى علم / ادب ، خيال / واقع ، فكر عقلي / اسطورة ، تظل قابلة للدحض ، بل هي مدحوضة اساسا عبر حركة المعرفة وطابعها التناذلي . لنستعير هنا هذه الصفحة من « فنسان ديكوب » التي تلقي ضوءا كافيا على فكر « سير » ، هذا « الكاشف البارح عن التناذلات » :

... يؤكد سير على ان ما من داع للتمسك بتاريخ العلوم وحده ، مع ان هذا التاريخ ، الذي يأخذ به ضمن حقبات وعصور (بالمعنى الجيولوجي للكلمة) ، ليس قائما بعد . فترجمة لغة ميدان معرفي معين

جهة ثانية فما ان تتحدد النظرية في ميدانها الخاص ، حتى تصطبغ بعوائق وجبران وموانع كثيرة تجعل من الضروري ان يتدخل خطاب آخر ليجلو هذه النظرية (وربما كان هذا الخطاب الآخر هو الذي يدفعها الى ميدان مختلف) . الممارسة مجعوم من البدائل يسمح بالمرور من نظرية الى اخرى ، اما النظرية فنحصر منابة بين ممارسة وثانية . ولا يمكن لاية نظرية ان تنمو ما لم تصطبغ بجدار . حينها يجب الشروع بالممارسة من اجل ثقب هذا الجدار . لتأخذ مثلا . فانت قد ابتدأت بالتحليل النظري لوسط اعتقالي هو المصح العقلي في المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر . ثم انتهيت الى ضرورة دفع افراد معتقلين ، بذاتهم ، الى التحدث ، بحيث يشكلون لك عنصر مناوية (او انك انت الذي كنت تشكل بالنسبة لهم عنصر مناوية) . وكان هؤلاء الافراد في السجن ...

(٦) : يراجع : « جاك دريدا » : « مواقع » (مجموعة محاورات)

الى لغة ميدان آخر تقال ممكنة فيما وراء المجالات العلمية . ولا تتحدد النماذج (او الموديلات) السائدة في عصر ما بالمعارف العلمية وحدها ، بل اننا نجد الفكرة نفسها مطروحة في الادب والخطاب السياسي والديني ، الخ . اي اننا بصدد الانتقال من المعرفة الثقافية المدعوة بالعلم ، الى مجموع المعارف الثقافية . واذا كان العصر الكلاسيكي يطارد ، كما اوضحه « سير » ، فكرة واحدة هي فكرة النقطة الثابتة *le point fixe* ، فان العصر الحديث هو عصر مآكنة البخار . وليست الديناميكية الحرارية علما من العلوم ، انها ما يعرب عن نفسه في كل علم وكل معرفة . يقول سير :

« فجأة » كل شيء متحرك *MOTEUR* هكذا يسير العالم والبحر والرياح ، والنظم المزودة بالحياة ، والاجهزة الباعثة للاشارات ، وكل ما هو متحرك ، من الات الكون الى التاريخ فاللغات . انها الفلسفة العلة للأشياء التي ليس اكيدا اننا اخرجناها ، لفرط ما نحن تجهل اننا نلقب فيها .

ان المآكنة البخارية ليست ، فقط ، ما تحكي عن علوم الطبيعة ومعارفها في الطاقة ، وانما كذلك ماركس في تراكم رأس المال ، وفرويد في سياقاته النفسية الأولية ونيقشه في ارادة القوة وفكرة الرجوع الابدي ، وبرغسون بمنبعيه الاثنيين : الحار والبارد ، وحتى ميشيليه مؤرخا ، وتيرنر *Turner* رساما ، ورواية زولا ، الخ ..

يفتح عن هذا ان الفصل بين الانواع الادبية نفسه يظل باطلا ، اذ لا يصح ان نضع المعرفة (القابلة للصواب والخطا) في جهة ، والعمل التخميني *diction* (غير الخاطئة ولا المصيبة) في جهة ثانية .

وقد نجح « سير » ، هذا التنافذي البار ، في ان يجعل « التاملات الميتافيزيقية » ، لديكارط تنبثق من حكاية للاهوتيين ، والكشف عن « قاطرة » في اعمال مفكري القرن التاسع عشر ، وعن نظرية في قصته ، وخرافة في تدليل منطقي ، وتدليل منطقي في اسطورة . ولا يقوم هذا كله على تقريبات ، ولو بارعة ، بين معنى وآخر ، وانما على الكشف عن ترجمة فعلية ، كلمة فكلمة ، اي ليس على تاويلات (تكشف عن محتوى كامن وراء ما هو ظاهر) وانما على تعادلات جازمة (تكشف عن تناقض وتبادل متبادلين باستمرار) .

« لن يمكن عمل شيء قبل الكشف عن قوانين التحول ، والنظام الكامل لهذه المراجع المتبادلة ، والمجموع النظم لعمليات التدوين » .

ان جميع النصوص يوضح احدها الآخر ، وهذا يعني ان الاختلاف بين نص معرني وآخر خيالي هو اختلاف ملفي . ليس بعملية قسرية وانما بابتكار طريق تنطلق من الاول لتفضي للثاني . (٧)

لا اعتقد ان هذا بعيد جدا عن رسائل ارتو المكسيكية التي يوصي فيها مواطني المكسيك ، بان يتمسكوا بمعرفتهم السحرية ، الهندية الاصول ، ضد غزو المعرفة النظرية الآتية من الغرب ، او الحرص - في الاقل - على ايجاد التركيب المناسبة بين السحري والنظري ، بين الشاعري ومنطق العلم . كذلك فليس من قبيل الصدفة ان يصرح فوكو ان فكرة كتابه « الكلمات والاشياء » قد ولدت لديه على اثر نوبة ضحك هستيري راودته بعد قراءة كاتب ارجنتيني مولع بالقصص الخيالي ، هو الشهير « بورخس » السياسة والممارسة النصالية في الغرب اخذا حصتهما ايضا من النقد على يد هذه الفلسفة . واعتقد ان القاريء العربي يعرف عن لويس التوسير *Louis Althusser* اكثر مما يعرف عن سواه ، من بين فلاسفة هذه المجموعة . لقد بدا التوسير في « قراءة رأس المال » مشروع وضع معرفة ايستمولوجية للماركسية ، وحاول تقريبها من البنيوية ، كما قابل بين ماركس كاتب البيان ورأس المال ، وبين ماركس الشاب الذي يراه التوسير مشبعا بنزعة انسانية كانت سائدة في الكتابات التي عاصرها في شبابه . ولكن التوسير اوقف مشروعه عام ١٩٦٩ ، مثلما يشير اليه « ديكومب » ، معطيا الاولوية للفاعلية السياسية على النظرية ، لما لاحظته لدى المثقفين من جهل تام برأس المال في حين « يصنع منه الكادحون المدعوون بالجهلة انجيلهم » . لماذا ؟ يقول التوسير ان الاجابة سهلة ، فالمفكرون معميون بالايديولوجيا ، فيما يقابل

العامل مشاكل رأس المال في حياته اليومية ، عبر ظاهرة الاستغلال . ان الفارق الذي لاحظته التوسير بين « الموضوع الفعلي » (الحلقة مثلا) وبين « الموضوع المعرفي » (الفكرة المكونة عن الحلقة والتي ليست حلقية) قد وضعت ، عام ١٩٧٠ ، نهاية رسمية لمشروع التوسير الذي لم يكتب بعد ذلك ، فيما عدا سلسلة مقالات ظهرت في كراس صغير ، بعد نشرها تباعا في « لوموند » ، موجهة لنقد سياسة الحزب الشيوعي الفرنسي وممارسته .

ولكن « جان - فرانسوا ليوتار » Jean — François Lyotard الذي خاض هو الآخر المعترك السياسي مع حزب « اشتراكية او بربرية » *Socialisme ou Barbarie* ، لم ينته الى الصمت وانما الى فاعلية نقدية حامية ضد الممارسة النضالية ، والى اختيار نهلستي . فهو يرى بان ازمة المناضل ، وخرافته ، كامنة في انه ياخذ الحقيقة التي يناضل من اجلها على انها هي الحقيقة كلها ، وليس واحدا من امكاناتها ، وبالتالي واحدة من امكانات الخطأ . وما الحقيقة ؟ لقد اكد كلوسوفسكي P. Klossowski على ان ليس ثمة من حقيقة ، ثمة فقط نسخة تدعي انها نسخة من الواقع . الحقيقة مفهوم افلاطوني ، احالة الى واقعة خارجية ، فزهة من كل عيب ، يجب الانتهاء اليها دائما ، ولم يكف الانسان عن الركض وراءها منذ ان كان .

وبدلا من الوصول الى ضرورة معالجة جديدة الى مفهوم الحقيقة ، والقول ، مثلا ، ان الحقيقة لا تلائم الا من براكسيس ، وضمن مفهوم اختلافي ، مثلما فعل العديد من الفلاسفة ، فان ليوتار ينتهي الى رفض تام لكل عمل نضالي ، ويؤول الى نهلستية تختلف عنها نهلستية دولوز التي يمكن وصفها بانها فوضوية فاعلة . (٨)

دولوز ينطلق ، هو وغواتاري ، من نقد الراسمالية التي قامت بخطوات يمكن النظر اليها ، ظاهريا ، على انها ثورية . فهي قد الفت هيمنة العائلة والدين ، ولكن لتستبدلها بماذا ؟ وهي توصلت الى انتاج جميع حاجات الرغبة ، ولكنها انتهت بالرغبة الى مفهوم سلعي ، فانت تقال كل شيء شريطة ان تدفع .

وتوصل دولوز بمنهجيته المفاجئة ، القائمة على تكسير المناهج واقتراح قراءة سخوية ، لاعبة ، تنهل مراجعها الاساسية من الادب (شان دريدا) ، توصل ، وفي ذات الوقت ، الى تجاوز كل من « لاكان » الذي حاول الوصول بالتحليل النفسي الى مرجع اخلاقي (حيث من صلب طبيعة الرغبة انها لا تعرف اشباعا) ، و « ماركوزة » الذي اقترح زواجا ، بات بسيطا ، بين فكر ماركس وفرويد .

ان دولوز ياخذ من الماركسية مفهوم « الانتاج » *Production* ، ومن الفرويدية مفهوم « الرغبة » *Désir* . وبما ان الراسمالية باتت تتلاعب بالرغبة ، فان من الممكن تصور رغبة « فاعلة » ، رغبة « منتجة » ، بل وحتى « ثورية » . وبما ان الراسمالية تنتج شيزوفرينيا معمة ، يراد لها ان تكون مرضية ، فان من الممكن تصور شيزوفرينيا واعية لشرطها ، ومساهمة في مشروع الهدم الاساسي وقلب الافاق . ومن هنا تتضح خطوط نهلستية دولوز النيتشوية ، اذ لن يمكن القضاء على الراسمالية بدون القضاء على « الانسان القديم » الذي ال اليه الكائن .

وفي الحقيقة فان من يريد التعمق في الفهم ، يمكن له ، وبسهولة ، ان يدرك المرامي الثورية وراء تعابير مثل « الانسان القديم » و « موت التاريخ » و « موت الانسان » . فهذا الموت ليس هو بغية الفيلسوف وامنيته (سيكون هذا مضحكا) ، وانما هو معانيته في الواقع ، وما يتم تحقيقه بالفعل على يد الالة الراسمالية الكبيرة . وهكذا لا يمكن الركون الى كاتب تبسيطي كروجيه غارودي الذي وضع كتابا (عرفنا انه ترجم الى العربية مؤخرا) بعنوان : « البنيوية فلسفة موت الانسان » ، ينطلق فيه من مصطلح لفوكو ، انتزعه من سياقه ، وبعده عن طبيعته كمعانية .

(٨) : لا يجب ان يخفى هذا من قيمة هذا الفيلسوف في الكشف ، بل وحتى الاسهامة الثورية لنصوصه ، فهو يعمل خصوصا على الكشف عن مدى تدخل النواقل الذاتية والنفسية في فعل المناضل السياسي ، في حين ان سيطرة المناضل على هذه النواقل تبدو مسألة كما لو كانت محسومة لدى البعض . وهو يتحدث لهذا عن جانب لسيدي (من الليبيو : الدافع الجنسي) في الفعل السياسي .

ولكن نقد الرأسمالية ، كالة متلاعب بالارغبة ، ومولدة للشيزوفرينيا ، لا يمدون نقد المعرفة التي ادعت احتضان الرغبة وفهمها . وهكذا فبقدر ما يشكل مشروع دولوز وغواتاري نقدا للرأسمالية ، فإنه نقد لكل مناهج المعرفة الحالية ، من الفرويدية التي بدلا من ان تهدم العائلة كبنية قمعية وتحرر القوى المكبوتة في داخل الفرد ، فإنها تعمق التبعية الشعورية لهذا الفرد الى صورة الاب ، والدال **Signifiant** والجزال ... ، الى البنيوية (التي ينتقدما دولوز ليس كمشروع خياني ، على شاكلة غارودي وانما كمشروع مخفق) ، الى الالسنيات .

وهذا ايضا لا يمكن تحقيقه بدون تحديد مفهوم جديد وممارسة جديدة للفلسفة ليست متناقضة بالضرورة مع معناها التقليدي . وهذا ما يتضح في هذه المقاطع التي سأترجمها ، ختما ، من حوار لكاترين كليمون **Catherine Clément** مع دولوز بمناسبة صدور الكتاب الجديد :

كاترين كليمون : هل ثمة فوارق بين « الانتي - اوديب » وكتابكما الجديد ؟

جيل دولوز : مع ان الكتاب الجديد تكلمة - ولكن ضمن ايقاع حر - للانتي - اوديب ، فان ثمة فوارق بالتأكيد . لقد كتبنا الانتي - اوديب في اعقاب مايس ١٩٦٨ ، وكانت تلك فترة غليان وبحث . اما اليوم ، فان ثمة ترجعا فظليعا . ان مفهومنا معينا للكتاب ، وسياسة جديدة ، هما اللذان يوجهان النزعة الالتمالية الحالية . ونحن نشهد ازمة عمل ، منظمة ومقصودة ، على صعيد الكتاب ، مثلما على كافة الاصعدة الاخرى . لقد حققت الصحافة هيمنة متزايدة على الادب . اكثر من هذا ، ان فاعلية رواية كاملة تُعيد اكتشاف فكرة العائلة ، في حدودها الاكثر سطحية ، وتمارس تنمية علائق اب / ام الى ما لانهاية . انه مقلق ، بدون شك ، ان يجد المرء نفسه موضوعا جاهزا في رواية جاهزة عن العائلة . لقد كان هذا العام عام التقاليد حقا ، وبهذا فان الانتي - اوديب كان فشلا كاملا على هذا الصعيد . من الصعب والمعقد تحليل هذا بالطبع ، ولكن الوضعية الحالية صعبة وخائفة تماما للكتاب الشبان . انني كثير التطير من هذه الناحية .

ك.ك : مع هذا .. كيف تصنف الكتاب الجديد ؟ هل هو من الادب ؟ ان فيه تعددية مذهلة من الميادين المطروقة : من الاتنولوجي الى علم التصنيفات الحيوانية ، الى السياسة ، فالموسيقى ، وسواها ... ضمن اي الانواع يندرج هذا الكتاب ؟

ج.د : الفلسفة ، ولا شيء غير الفلسفة . وبالمعنى التقليدي للكلمة . حين يسأل احد : ما هو الرسام ؟ فان الاجابة يسيرة ، نسيبا . فهو هذا الذي يمارس الخلق في مجال الخطوط والالوان (مع ان الخطوط والالوان قائمة في الطبيعة) . الشيء ذاته صحيح بالنسبة للفيلسوف . فهو هذا الذي يخلق في مجال المفاهيم **Concepts** . انه يبتكر مفهومات جديدة . ان ثمة فكارا خارج الفلسفة ، ولكنه لا يرد تحت هذه الصيغة من المفهومات . المفهومات وحدات فريدة تمارس عملها على الحياة العادية . وعلى مد من الافكار العادية او اليومية . وفي كتابنا ثمة محاولات عديدة لخلق المفهومات . غواتاري يبتكر الكثير منها ، وانا نفسي افهم الفلسفة على هذا النحو .

ك.ك : ربما لن يكون من السهل قراءة هذا الكتاب ...

ج.د : لقد تطلب منا هذا الكتاب جهدا كبيرا ، وهو يتطلب جهدا مماثلا من القاريء ، دونما شك . غير ان هذا الجانب ، من الكتاب ، الذي يبدو صعبا لدى قاريء معين ، قد يبدو سهلا لدى سواه ، والعكس . وبغض النظر عن نجاح كتابنا ، او عدمه ، فان هذا النمط من الكتابة (الموزعة على محاور يمكن للقاريء ان يبدأ باي منها) هو ما يجب طرقه اليوم . اننا نتملكنا الانطباع باننا نمارس السياسة حتى حينما نتحدث عن الموسيقى او الاشجار ، او عن الوجوه . وما يهم الكاتب معرفته هو ان كان الآخرون سيستثمرون عمله في اعمالهم او حيواتهم او مشاريعهم ، بهذا القدر او ذاك .^(١)

كاظم جهاد

حوارات من القاهرة

الكرمل - خاص

مصر الثقافة ، الابداع ، الثورة ، هل هي اليوم تعيش ازمته ، ام انها تعكس أزمة القارة العربية بأسرها . فمصر كانت وستبقى المركز الذي حوله وفيه تدور معارك الصراع العربية من أجل الخروج من الانحطاط الى التبعية .

ولأننا نؤمن ، ان العرض لا يستطيع ابتلاع الجوهر ، وان أزمة المجتمع العربي ، وهو يواجه الانثار الفعلية لهزيمة حزيران ، ليست هي النهاية ، بل هي مرحلة قد تكشف عن افاق جديدة . ولأن مصر هي جماهير الوحدة وهي الابداع من الافغاني الى الرواية الى النقد الى طه حسين ، ذهبنا الى القاهرة لنسأل ونستوضح ، واذا كانت حصيلة زيارتنا لا تقدم صورة كافية ، فانها على الاقل تقدم اوجها متعددة لحياة مصر الثقافية .

ننشر هنا ، حوارات اجريناها مع القاص الكبير يوسف ادريس ، والمفكر التقدمي لطفي الخولي والقاص سليمان فياض ، والشاعر امل دنقل والناقد لويس عوض . حوارات تقدم جزءا من الصورة ...

يوسف ادريس : الكتابة والشعب والسلطة

● نلاحظ في اعمالك القصصية اهتماما بمسألة الصياغة الاسلوبية يعادل اهتمامك بالسرد القصصي .

□ انا لا اعتني بالكتابة وانما بالشكل القصصي . فالجملة القصصية ، تختلف في رأيي عن الجملة الادبية فالعبارة الادبية قد تكون فصيحة في حد ذاتها ، نون ان تكون قصصية في تركيبها العضوي . فالكتابة بالنسبة لي ، ليست الاجزاء من الغاية العظمى التي هي القصة نفسها . فانا مثلا ، اعبدت قصة اسمها شغلانة ، عن شخص يبيع لمة ويشترى بالثمن لحما لياكل ، فيتجدد لمة ويبيعه من جديد . فكان الشكل الانسب لبناء هذه القصة هو الجملة الدائرية أو الصيغة الدائرية للسرد . المهم هو ان تكون لكل قصة لغة وبنية وشكلا متميزا .

● الحضور الشعبي في قصصك ، هل هو اختيار سياسي ، ام هو مجرد اختيار ادبي ؟

□ انا لم اختر السياسة ، السياسة هي التي تختارني . كنت منفعلا كإنسان يعيش في القرية ، فكتبت عن الناس الذين اعيش معهم واحبهم . ثم عشت في المدينة وانفعلت باحداثها ، وخاصة خلال ثورة الطبقات الوسطى على الاستعمار البريطاني ، وبعدها عشت الثورة المصرية فعارضتها ثم ايتها انفعالا

بالموقف الشعبي . فالشعب جزء مني ولست انا جزءا منه فقط ، لذلك فوجوده في قصصي هو تعبير عن الصنق مع النفس ، وهذا ليس اختيارا ، انه تعبير ، لان الاختيار يفترض بعدا او مسافة بين ما اختاره وبين نفسي .

● **تحاول في قصصك استجلاء الإبعاد النفسية بطريقتك الخاصة - التي تائرت ربما يتكونك المهني كطبيب - ! ، ما هي في رايك الاسباب التي جعلت من التجربة الفرويدية تمر مروراً سطحياً في الاعمال والتجارب الادبية العربية .**

□ لان الحركة الفرويدية والرموز الفرويدية ناقصة بالنسبة للنفسية العربية في قصة اسمها « المحاسن الناعمة » او « المستوريا سيديتي » ، نجد فيها امّا تضاجع شابا صغيرا ، ثم هناك اربع شخصيات بما فيها الام ، يمارسون الجنس في علاقات محارم ، وهي علاقات تاكثت بعد تفكير ، وهي لا علاقة لها بالفرويدية ، على الرغم من ان لفرويد اكتشافات عظيمة علمية وأدبية .. النظرية التي توصلت اليها تتخلص بما يلي : لا يستطيع الرجل ان يعيش الا كائن واب وجد في الحقبة نفسها وبحسب تبوئه المسؤولية الجنسية ضمن تكوينه الجنسي ، وكذلك المرأة لا بد وان تكون البنت والام ، ولا يمكن ان تتواجد الشخصيات معا في مرحلة واحدة من التكوين النفسي .

● **كيف تؤمن بالله ؟**

□ انا اؤمن ان الله هو الانسان ، اعني ان الله هو القوة الكامنة في المادة بكافة اشكالها .
● **كل الدلائل السياسية تشير الى ان الفكرة العربية تعيش تقهقرا كبيرا منذ غياب عبد الناصر ، هل هذا تقهقر فكري بحسب رايك ، ام هو مؤشر لتغير جذري في تاريخ المنطقة ؟ .**
□ لا شك ان عبد الناصر لعب دورا خطيرا في لفت نظر مصر الحديثة الى الفكرة العربية ، كما ساهم في تغذية الفكرة العربية بالثورة على الاستعمار وعلى عدو الشعب العربي ، اسرائيل . هذه الفكرة لم تخمد اطلاقا ، فنحن عرب فعلا ، لكنها تمر كأي فكرة كبيرة في العالم ، في ظروف من الشدة والضعف .

● **كيف تحدد علاقتك ككاتب بالسلطة ؟**

□ هناك الكثير من الكتاب في تاريخ الادب العربي شغلوا مهام وزارية او طمعوا في الوزارات .. انا اعتقد ان السلطان هو البعيد عن السلطان ، ولا وقت لدي كي افكر في علاقتي بالسلطة .
● **حتى ولو قامت السلطة باعمال يمكن ان تثور ضدها كائنسان ؟**

□ السلطة تقوم دائما باعمال يثور لها البشر كثير . ليس هناك سلطة عابثة ابداء والحكام كلهم انصاف مجانيين . قصتي انا هي مع من هم اهم من السلطة ، اي الشعب . فمهمتي ليست في تنمية الاجراءات التكنيكية التي يمكن ان تغير السلطة اليوم ، وانما في قضية القوى الاستراتيجية التي يتمكن بها الشعب يوما من تغيير مفهوم السلطة على مدى التاريخ ... وهذا ما اقوم به بحساسيتي الخاصة كمواطن بسيط يشارك في الحياة اليومية للناس لا بوصفي كاتباً ، وعلى المشاركة في الثورة كأي ثوري موجود في المجتمع .

لويس عوض :

الانتكاسة والسلفية

● **في كتابكم الاخير : « في مصادر تاريخ مصر » ، تقول : « كلما انتكست مصر اتجهت الى القديم ، وكلما انتصرت اتجهت الى الجديد » ، فكيف تقومون الوضع الحالي ؟**

□ انا اعتقد ان جزءا هاما من تاريخ مصر هو ازدهار الحضارة فيها ، كما اعتقد ان بناء حضارة راسخة يستدعي المعاصرة ، لان القدماء لا يملكون حلا لمشكلات الحاضر . الحضارة ، هي تبني القيم الجديدة وترسيخ معاني المعاصرة في المجتمع . فتحرر المرأة وتعلمها العلمانية وفصل الدين عن الدولة والديمقراطية هي معان صارت جزءا لا يتجزأ من التراث الانساني منذ الثورة الفرنسية ، ونلاحظ ان النظم التقدمية في مصر كانت تتبنى هذه القيم في عصور القوة . اما في عصور الضعف فالنظم تلتفت الى قيم منحلة ، فمع الانتكاس تتم العودة الى القيم المنحلة والى السلف لا في فترات المجيدة بل في فترات انحطاطه . واعتقد ان هناك نوعا من التواطؤ الضمني بين الرجعية المصرية والاستعمار العالمي .

● هل تعتبر المرحلة الناصرية ، من ضمن هذا التحليل ؟

□ لا، المرحلة الناصرية لم تكن مرحلة انتكاس ، انا اعتقد انها شبيهة بمرحلة محمد علي ، وان مشكلتها هي في ان اهتمامها بالأنمو المادي اكبر من اهتمامها بالنمو الثقافي ، ثم ان النظام الذي تقيب فيه الديمقراطية يحتوي على جرثومة فساد في داخله ، ولكنك لن تجد مؤرخا منصفيا يدين عصر محمد علي او عصر جمال عبد الناصر اذانة كاملة .

● عندما تقول ان فترات الانتكاس تعيد مصر الى القديم ، هل تضع في هذا التحليل فترة مصر العربية الاسلامية من عمرو بن العاص الى الآن ؟

□ كل ما استطيع ان اقله هو انني معاد لفكرة الانبعاث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة . الانبعاث لا يكون الا للرمم ، وليس هناك نمط في الحياة في عصر رمسيس الثاني او في عصر عمرو بن العاص يستحق ان يبعث الان في القرن العشرين وانا ضد فلسفة العصر الذهبي ، فالانسان يعيش في الحاضر ويستشرف المستقبل مع نظرة الى الوجوه المضيئة في تاريخه ، في الفترات الماضية التي تشكل الملامح الكبرى لتاريخه ، وقد تجد هذه الملامح في الفترة الفاطمية او في الفترة الاسلامية الاولى ، ولكنك لن تجدها قطعاً في الفترة العثمانية التي اغلقت باب الاجتهاد . هناك اسلام هؤلاء واسلام العباسيين الذي ازدهر فيه الفكر وانفتح على ثقافات اخرى .

.. انا لست اقليمياً ولكن انساني ، اؤمن بالانسان ولا اؤمن بالاساطير السياسية ، لا داعي مثلاً، اذا كنت عاجزاً عن حل قضية فلسطين بشكل جذري، الى ان احلم باسترداد الانلس او باستعادة امجاد الفراغة ، هذا انقصام في الشخصية .

● هناك الان في مصر ، قوى رجعية تحاول اثارة المسالة الطائفية ، فما هو موقفكم من هذه الاحداث ؟

□ الطائفية وحش قابح لا بد له من مفاعيل خارجية لكي ينشط وهنا يأتي هذا التوارد الذي تحدثت عنه في البداية بين تحركات الاستعمار وبين النظرة السلفية التي تتجه الى الماضي دون غربة الوجوه المضيئة في التراث العربي الاسلامي او في التراث الفرعوني .

● ومبادرة السادات ، الا تلاحظ ان الشعب المصري بكل فئاته ويمتقفيه لم يقبل المبادرة ؟

□ هذا حكم متسرع . اظن ان المصريين يقبلون الحل السلمي ولكنهم لا يرقصون له طرباً . هناك فرق بين قبول الامر الواقع وبين ان تنظر الى الصلح باعتباره يحمل الحلول لجميع المشكلات في العالم العربي او لمصر وحدها ، الشعب المصري لم يفرح بالمبادرة كما حلم بذلك بعض المسؤولين السياسيين .

لطفي الخولي :

بعض الخطوط العامة نحو نقد ذاتي في الحالة الراهنة

● نشاهد حالياً تقلصاً كبيراً للمفاهيم الثورية التي جوزتها في العالم العربي احزاب يسارية قوية .

□ انا لا اوافقك على القول انه كانت هناك ممارسة ماركسية على مستوى السلطة قادرة على تغيير المجتمع في اي من البلاد العربية لكن قد اوافقك اذا قلت ان الفكر الماركسي قد اثر بدرجات متفاوتة على بعض النظم وقياداتها او بعض الاحزاب في البلاد العربية وخاصة عند متقفيها .. اما ان يقال انه قد مورست سياسة ماركسية من خلال نظام حكم فهذا غير صحيح ...

● انا لم اقل هذا ... وانما اكرر فاقول ان احزاباً كبيرة في العراق والسودان ولبنان - على سبيل المثال - نجحت في وقت ما في التعبئة والضغط على الاحداث لا فقط من خلال ممثلها المثقفين ولكن ايضا من خلال عملها داخل الجماهير .. كيف تفسرون اليوم خمود هذا التيار ؟

□ جزء من هذا الكلام صحيح .. ولنبدأ بالجزء الذي أخالفك فيه . هذا النجاح الذي تعنيه لم يكن مؤسسا على واقع او على ضمانات أساسية تمكنه من النجاح والاستمرار وبالتالي لا يمكن القول الا ان هذه الممارسات قد نجحت لما وصلت اليه الاحداث . والخطا في أسلوب هذه الممارسات . ان عملية النقد والنقد الذاتي التي ننادي بها نطبقها على الغير ولا نطبقها على انفسنا تطبيقا علميا حقيقيا لا يكون مجرد شكل لا يحتوي على تحليل لأخطائنا ومصادرهما .

المشكلة الاولى هو اننا كبلاد عربية ننتمي الى العالم الثالث او ما كان يسمى قبل الحرب العالمية الاولى او ما بين الحربين العالميتين بالمستعمرات او الشعوب المستعمرة ، تأثرنا بعد الثورة الروسية وبعد ثورة الصين وتجربة الفيتنام بكل التيارات التي كانت تغذي الحركات الوطنية آن ذاك ولكن تلك التأثير كان في حدود المثقفين الذين كان يقرأون باللغات الاجنبية وهو الذي كان متاحا بدرجة اساسية لابناء الطبقات العليا - فلما جاءت الماركسية الى الوطن العربي جاءت في الحقيقة عن طريق المثقفين ذوي الانتماءات البورجوازية ولم تأت عن طريق الطبقات الشعبية وفي الوقت نفسه واجهت مشكلة لم تواجهها الماركسية في روسيا مثلا وهي مشكلة الاستعمار التقليدي المقيم ومشكلة التخلف الاقتصادي الكبير الذي يصل بها احيانا لمرحلة الاقطاع او حتى الى ما قبل الاقطاعية .

كانت هذه المسألة قد عرضت بهذه التعقيدات على مؤتمر عموم الشرق (١٩١٩) الذي انعقد في موسكو وحضره لينين .. وكان هناك اتجاه داخل المناقشات على ان الطريقة لتطوير المستعمرات لا تبدأ « الا باتباع الطريق السوفياتي في الثورة » ، وعند نهاية المؤتمر وقف لينين وقال : صحيح ان هناك مبادئ عامة للثورة الاشتراكية وصحيح ان الطريق السوفياتي يمثل تجربة يمكن الاسترشاد بها لكن اذا تصورتم ان في الماركسية وفي تراث الماركسية ما يمكن ان يعطيكم أساسا لاسلوبكم فأنتم مخطئون لان الماركسية لم تدرس هذا الواقع . كل ما في الامر انها اعطت اسلوبا ومنهجاً للرؤية والتفكير والعمل من أجل التغيير . ولكننا لم تناقش اوضاع التخلف في عالم المستعمرات وبالتالي لا تحاولوا ان تنقلوا نقلا « كربونيا » او حرفيا للتجربة السوفياتية بل عليكم ان تدرسوا الواقع درسا عميقا وتستنبطوا منه على ضوء زواج صحي بين المنهج الماركسي المادي وواقع ظروفكم الخاصة نظريتكم وطريقكم الى الثورة ... للأسف هذا لم يقع وتمت في الحقيقة محاولات حزبية بعضها وند وبعضها لم يكتمل ... وثم شيئا فشيئا تناسى الماركسيين لهذا الوضع واصبح هناك اتجاه غالب نحو طريقة النقل عن التجارب الاخرى ومحاولة تطبيق هذه التجارب واساليبها في العمل والنضال على واقع مختلف عنها ...

من هنا لم تكن هناك صياغة لنظرية التغيير الاشتراكي في البلاد المتخلفة ولم تتبّع اجوبة مقنعة على المسائل النظرية الاساسية في بناء الاشتراكية : هل يمكن بناؤها دفعة واحدة كما حدث في الناصرية او في تجربة البعث او في تجربة الجزائر ؟ وهل يمكن لمجتمع اقطاعي او شبه اقطاعي - شبه رأسمالي متحرر تحررا سياسيا من الاستعمار ومهد باستجداد الاستعمار ان يقفز على كامل مرحلة الرأسمالية ؟ ام على جزء منها ؟ واي جزء ؟

قد حدثت محاولات هنا وهناك لبناء القطاع العام مثلا ولكن القطاع العام كون نوعا من رأسمالية الدولة في تركيبة بيروقراطية خلقت معها طبقة جديدة كانت تذهب عند مرحلة معينة في التغيير ، ولكنها وبعد ان تراكم لديها رأس المال عن طريق البيروقراطية ارادت ان تستعمله وتزاول مع الطبقات القديمة فصارت تحتلب القطاع العام فتحدث باستمرار ردة عن ما تم ونصل الى درجة الرأسمالية الشرهة الطفيلية .

خلاصة القول انه بحكم التخلف والامية لم تستطع الاحزاب ماركسية قليلة - مثل السودانية والعراقية واللبنانية كما قلت - تكسير قوقعة المثقفين والخروج الى الواقع العمالي والفلاحي والاجتماعي ... وحتى الماركسيين الذين اتبع لهم - في التجربة المصرية مثلا - المشاركة بقدر او بأخر في التجربة ظلوا يعملون في اطار الثقافة والفكر والاعلام دون ان يحدث تفاعل بينهم وبين القوى الاجتماعية ... وقد كان النظام حريصا على ابقائهم على هذه الحال

● بالنسبة لقضية الديمقراطية التي يواجهها كل قطر عربي ، الا ترى ان الجماهير لم تعد تستجيب للقيادات - سواء الحاكمة او المعارضة - لكثرة ما عاشت الانتكاسات في مواجهة

اسرائيل والاستعمار الجديد ؟ كنا بها فقدت الثقة في كل الابنية الفوقية التي لم تقدر على مداها بالتجاوزات والحلول المقتنعة ؟

□ لما حصلت التجربة في العالم العربي في مواجهة الاستعمار القديم او الامبريالية او في مواجهة اسرائيل والظلم الاجتماعي والديكتاتورية حصل نوع من الانتصارات وحصلت انتكاسات ... لكن الانتكاسات كانت عميقة وحتى الان لم تستطع القيادات حل القضية مع الصهيونية حلا جنريا انسانيا غير عنصري اي بتوفير الحقوق المشروعة للشعب الفلسطيني ... وظهر امام الجماهير ان بلدا صغيرا به عنصرية متعصبة وثلاثة ملايين من السكان قادر على التغلب على حوالى مائة مليون. في هذه المقارنة تقول الجماهير : هناك انذن خطأ في التجربة وفي من يحكمني وفي اسلوب حياتي ... ثم ترى هذه الجماهير العربية ان في اسرائيل « جماهير » - ان صح التعبير - مشاركة ومعسكرة ومسيسة .. اما عندها فان الديموقراطية مفتقدة والشعب غير مشارك وبالتالي لا يستطيع ان يعالج الاخطاء التي تقع والسلبيات اولا بأول .. من هنا اصبحت قضية الديموقراطية وقضية التحديث اساسيتين ...

عندنا في مصر مثلا حصل تقدم في التجربة الاشتراكية - في التصنيع والاصلاح الزراعي - ولكن هذا تم في حدود رأسمالية ورفعنا عليه شعار الاشتراكية وللاسف قلنا نحن الماركسيون : نعم ان تلك هي الاشتراكية .. لكن عندما طلعت طبقة بيروقراطية جديدة في غياب الديموقراطية ومراقبة الشعب ومشاركته استطاعت هذه الطبقة بعد ان بلغت درجة من القوة ان تسيطر على مفاتيح اساسية في السلطة فتمت عملية الردة - كما كنت اقول - الى قبل ما حققناه ، فالقطاع العام الان يصفى على درجات متفاوتة ... من هنا هذا الإحباط الذي حصل بعد الكفاح ضد الاستعمار التي بدأت بتأميم قناة السويس والتي وصلت الى رفض مشروع ايزنهاور وتحريك العالم الثالث وقوى عدم الانحياز واصبح الان التواجد الامريكي فعليا عبر فرض قواعد تسمى بالتسهيلات العسكرية ...

ان عدم مشاركة الجماهير في الاختيارات هي القضية بغض النظر عن طبيعة هذا النظام اذ ان الحكم - حتى ولو كان تقديما - خاسر لا محالة عندما لا تشارك الجماهير وقوى الردة تكسب ... اما اذا كان النظام غير تقديمي فاننا امام ظاهرة غريبة : النظام يخسر كل يوم والمعارضة لا تكسب لان الجماهير لا تنفق في هذا ولا في ذاك ، ولهذه الحالة استثناء واحد هو في العمل الجماهيري للشعب الفلسطيني في الارض المحتلة .

سليمان فياض : اني اتمهم

● هل هناك جهاز او تنظيم معين لمقاطعة التواجد الاسرائيلي في مصر ، من قبل المثقفين والادباء والمفكرين الادباء ؟

□ ليس هناك جهاز فعلي لمقاطعة اسرائيل فكريا وثقافيا لمقاطعة المتعاملين مع اسرائيل . وهذه فجوة خطيرة كان من المفترض بالاحزاب ان تقوم بسدها ، ولكن ما يحدث ، هو ان المقاطعة بقيت في اطار الدعوة الى المقاطعة . وهذه الدعوة تصدر عن حزب التجمع وحزب العمل الاشتراكي ومن خلال الجبهة القومية ، ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية ونشرة « التقدم » وصحيفة « الشعب » .

اما على المستوى الشعبي ، فالمقاطعة سارية ، وهي تمثل رفضا ضمينا للمبادرة ، فهناك مقاطعة سلبية تتمثل في رفض الاغلبية الساحقة من المصريين للتعامل مع اسرائيل .

● كيف حدث ان عددا من كبار كتاب مصر وادباؤها ، سقطوا في شرك الولاء للسياسة الحالية والتعامل مع الصهيونية ؟

□ ليس هناك من قوة في مصر تستطيع ان تجبر احد من كبار الكتاب على اتخاذ موقف لا يريده ، لان كل اسم من هؤلاء هو ثروة قومية ومؤسسة ولا تجرؤ السلطة على المساس بتوفيق الحكيم او نجيب محفوظ او حسين فوزي او لويس عوض او يوسف ادريس . ولكن الذي حدث هو ان عددا من كبار المثقفين التقى بالاسرائيليين وعقدوا معهم ندوات .

بالنسبة لحسين فوزي فالامر ليس مستغربا ، لانه منذ كتابه « سندباد مصري » و « سندباد الى

الغرب «يتبنى الدعوة الى الحضارة الغربية» ، وهو استمرار لدعوة التغريب في مصر منذ رفاعة رافع الطهطاوي ، فليس مستغربا ان يدعو الى المصالحة مع اسرائيل وهي المملكة الغربية المنتصبة في قلب العالم العربي ، اما بالنسبة لنجيب محفوظ فهناك انقسام بين ما يكتبه كفتان عن التجارب الاجتماعية للشعب المصري وبين مواقفه الفكرية فمنذ حرب ١٩٦٧ ، وهويكتب في «مفكرته» في «الاهرام» كلاما ضد العربية والعرب ، وهو كلام يدل على السذاجة الفكرية ، وقد حدث ان واجهه المثقفون خلال ندوته الاسبوعية في مقهى «ريش» وقالوا له انه فنان كبير وهو عميد الرواية العربية ، لكن ما يكتبه في مقالاته ليس على مستوى ابداعه ، فغضب وانتقل بندوته الى مقهى كازينو قصر النيل ، حيث التقى بالصفدة بالسفير الاسرائيلي في القاهرة .

كما حدث لقاءات في مبنى «الاهرام» بين عدد من «المثقفين» الاسرائيليين ، منهم ممثلين عن اتحاد الكتاب الاسرائيليين ، وبين توفيق الحكيم وحسين فوزي ومحفوظ وزكي نجيب محمود .

● ما هي اوضاع اتحاد الكتاب في مصر الآن ؟

□ لقد حول ثروت اباطة عددا من الفلول الى «جبهة» ، وهي تنقسم الى قسمين جماعة عبد العزيز الدسوقي الرئيس الحالي لتحرير مجلة «الثقافة» وجماعة ثروت اباطة ..

عام ١٩٧٦ شكلت لجنة القيد في الاتحاد من ثلاثة اعضاء : عبد العزيز الدسوقي ، سعد الدين وهبة ويوسف ادريس . يوسف ادريس منحه الدولة اجازة للعلاج في لندن ، وهبه كان مشغولا بالثقافة الجماهيرية ، فترك الامر للدسوقي اي لتوجيهات يوسف السباعي . رفضت طلبات العضوية من حوالي ٧٠ كاتباً ، وقبلت طلبات حوالي ١٢٠ موظفا لاعلاقة لهم بالادب . وحتى الان فقد تقدم لطفي الخولي ومحمد عبدة وعبد المحسن طه بدر بطلبات عضوية لكنها رفضت بحجة انهم من الشيوعيين .

انا اعتقد ان لا امل في هذا الاتحاد ، يجب دمه واعادة بنائه ، والمحزن انني عضو فيه وانا اعلم ان قيادته تلتقي بالاسرائيليين ولا تعبر عن حقيقة الثقافة المصرية .

أمل دنقل : المواجهة المستمرة

● ما هو موقف المثقفين المصريين من مسألة تطبيع العلاقات مع اسرائيل ، وكيف تواجه السلطة موقف المثقفين المعارضين ؟

□ تتوجه السلطة الان نحو استنابات جيل جديد من الكتاب الذين يؤمنون باهدافها واستراتيجيتها . فهي تعتقد ان العلاج الوحيد للابناء والمفكرين الذين تربوا في المرحلة الناصرية ، هو في ادراج هؤلاء الكتاب في اطوار النسيان عن طريق منع كتاباتهم من النشر : وفي المقابل تحاول السلطة ان تعيد الى دائرة الضوء الكتاب الذين نشأوا في ظل التوافق المصري - الصهيوني ، كتوفيق الحكيم وحسين فوزي وسهير القلماوي ، وهذا هو السر في تسليط الاضواء على هذه الشخصيات التي كفت عن العطاء وعن مشاركة الامة في احلامها بعد عام ١٩٥٢ .

كما تحاول الدولة عن طريق الاغراءات المادية ، ان تنشئ جيلا جديدا من الكتاب والابناء فتتشر في الصحف اعمالا ادبية لا قيمة لها على الاطلاق .

● هل تغيرت بالنسبة اليكم طرق المواجهة واستراتيجية العمل لاثبات صمود الثقافة ، منذ البدء بعملية التطبيع ؟

□ المواجهة اختلفت جنريا ؟ ففي العهود السابقة كانت المواجهة بين درجات اللون الواحد المختلفة اما الان فلقد اتضحت الالوان ، ولم يعد الحياد ممكنا . الان ، لا يستطيع اي اشتراكي ، مهما بلغت درجة اعتداله ، ان يصف حكم السادات بأنه اشتراكي او وطني ...

هذه المواجهة السياسية ، اما من الوجهة الثقافية ، فحتى الان ، لم يستطع اي اديب او كاتب موهوب ان يدعي بان يعبر عن فلسفة هذا النظام . لان هذه الفلسفة ان وجدت فانها في حد ذاتها خيانة للاماني الوطنية المصرية .

● كيف ترى الى المستقبل القريب في مصر ؟

□ للأسف الشديد ، فاحداث هذه المنطقة لا تصنع الشعوب بالدرجة الاولى ، ولا يحكمها المنطق . فاذا نظرنا الى المعسكر الوطني في بقية الاقطار العربية ، فاننا نكتشف ان القوى الوطنية العربية تكرر الاخطاء نفسها التي كنا نعاني منها في مصر ، وبالتالي فانها هي ايضا تعيش في الحلقة المفرغة من الصراعات الايديولوجية والسياسية .

ولنأخذ على سبيل المثال هجرة المثقفين من مصر ، انه شيء حسن ان «تمتلك» كل دولة عربية مجموعة من المثقفين المصريين الذين يعيشون بين ظهرانيها ، ويتحدثون في اذاعاتها ويدينون النظام المصري ليلا ونهارا . ولكن الم يكن من الاجدى بالنسبة للشعب المصري والثقافة المصرية ، ان يبقى هؤلاء المثقفون في مصر حتى ولولم يستطيعوا التعبير عن انفسهم ؟ لان مجرد وجودهم في التجمعات الثقافية والسياسية وفي الشارع المصري ، لا يشكل فقط عبئا على النظام المصري وحده بل وعلى الذين يسقطون في هاوية التعامل مع السلطة .

● هل هناك تنظيم لحركة رفض النشر في مصر التي يتبعها الان الادباء والمفكرون المعارضون ؟

□ منذ عام ١٩٧٢ ، قررت مجموعة من الادباء في مصر وتلقائيا ، ان لا تشارك في النشر في الحركة الفكرية الان وقد بدأت المسألة في اعقاب تظاهرات الطلبة عام ١٩٧٢ ، ثم صدر بعد ذلك العديد من المجلات والصحف الادبية والثقافية التي لا يمكن ان تمثل اي وزن او عطاء فكري كمجلة « الجديد » التي يرأس تحريرها رشاد رشدي ومجلة « الزهور » التي يشرف عليها صالح جويت ، ثم اكتملت الدائرة باغلاق مجلتي « الكاتب » و « الطليعة » . ومن هنا كان الاتجاه العام هو رفض النشر في هذه المجلات التي تصدرها السلطة .

قراءات

قراءة

في وجه مصر

ليس هذا كتابا لمن يحبون او يرجون خداع النفس او الغير ، ليس هذا كتابا في النرجسية او عبادة الذات الوطنية ولا هو محاولة شوفينية للتمجيد ... ليس قطعة من « الغزل العلمي » ، ولا هو موسوعة في « فضائل مصر » ليس نفاعا بالحق او الباطل عن مصر ، ولا هو هجوم عليها . انما هو تشريح علمي موضوعي يقرن المحاسن بالاضداد على حد سواء ، ويشخص نقاط القوة والضعف سواء بسواء .

في رقة الباحث الموضوعي ، وشمول العالم الموسوعي، وايمان المصري بوطنيته ، والعربي بقوميته ، وجراءة الفكر الذي يعرف دوره فيتقدم لادائه دون ان يقف به مطمع او يحرفه هوى - وهو يعي كل الوعي بأن « النظام او الحاكم هو بالضرورة والواقع العدو الطبيعي لناقد مصر الموضوعي ايا كان » - بهذا كله ويغيره يتقدم فقيه الجغرافيا الاكبر في الوطن العربي - الاستاذ الدكتور جمال حمدان - بهذا الجزء الاول من كتاب « شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان » ، والذي اعتبره - دون اسراف ولا مبالغة - واحدا من اهم واخطر الكتب التي صدرت في مصر وعن مصر ، خلال هذه السنوات الاخيرة ، ان لم يكن اهمها واخطرهما على الاطلاق .

ما معنى شخصية وطن من الاوطان او اقليم من الاقاليم ، وما ادوات دراستها ، وهل يتناقض القول بالشخصية الاقليمية مع الدعوة القومية ، بعبارة اخرى : هل يتناقض القول بشخصية مصرية او سورية او مغربية مثلا ، مع الاعتراف بان هذه الاقاليم جميعا انما هي اجزاء من الوطن العربي الكبير ، ثم اهم الاسئلة - وموضوع هذا الكتاب - ما هي السمات التي تميز شخصية مصر ، وما النظرية التي يقدمها هذا الباحث لتفسيرها . في الاجابة عن هذه الاسئلة ساحاول ان اكون ناقلا امينا لافكار الدكتور حمدان ، ملخصا قدر ما يتسع هذا الحيز - وان طال .

اول كل شيء : ما معنى الشخصية الاقليمية ، ولماذا نطالب الجغرافيين قبل سواهم من الباحثين والمتخصصين - بالعمل على دراسة هذه الشخصية وابرزها ؟

ليس الامر امر تشريع للمكان ، وتقديم موسوعة كاتالوجية وصفية عن اعضائه واجزائه ، صحيح انها قد تكون وافية ضافية لكنها كذلك خامدة راکدة ، الامر هو ان « تعصر روح المكان ثم نستقطره حتى يستقطب في انق مقولة علمية مقبولة ، ويتركز في اكتف كبسولة لفظية ممكنة ، لمثل هذا فنحن بحاجة الى جغرافية تركييبية في المقام الاول ، جغرافية علوية رفيعة ، لا تقف عند حدود وصف المكان بل تتعداه الى فلسفة المكان » .

وقد بحث المؤرخون كثيرا حول الشخصية الاقليمية ابتداء من الجيولوجي والاركيولوجي سيريل فوكس في مؤلفه الشهير « شخصية بريطانيا » الى حسين مؤنس في « مصر ورسالتها » وشفيق غريبال في « تكوين مصر » الى صبحي وحيدة في « اصول المسألة المصرية » وحسين فوزي في « سنباد مصري » وغيرهم ، لكن طريق الجغرافيا اكثر غنى وتنوعا في المناهج والطرائق ، وربما كان كذلك ارحب افاقا بحيث يجمع تلقائيا بين المكان والزمان ، هذا فضلا عن ان وحدة مصر الحقبة تتبلور في جغرافيتها الباقية اكثر مما تبدو في تاريخها المفعم بالتغيرات ، والاستمرارية بالبيئة ابرز في جغرافيتها في حين ان الانقطاع اغلب في تاريخها ، ولا تتحقق الطبيعة الكاملة والكامنة للجغرافيا في شيء قدر ما تتحقق في دراسة الشخصية الاقليمية ، فليست الشخصية الاقليمية مجرد تقرير حقيقة علمية يمكن ان تخضع تماما للقياس الرياضي والاحصائي رغم انها تعتمد اساسا على مادة علمية موضوعية بحتة . هي عمل فني قدر ما هي عمل علمي ، فالجغرافيا هي فن التعرف على شخصيات الاقاليم ووصفها وتفسيرها ، وشخصية الاقليم مثل شخصية الفرد يمكن ان تنمو وان تتطور وان تتدهور . ووصفها امر لا يقل صعوبة .

ليست الشخصية الاقليمية ان دراسة ذاتية غير موضوعية ، هي في الجوهر والاساس تقييم علمي للدور الجغرافي والنمط الجغرافي ، والفاعلية الجغرافية ، هي جغرافيا طموح ، تتجاوز الجغرافيا التقليدية لكنها لا تتجاوز المكان ولا العلم .

ومصر لا شك موضوع مثالي لمثل هذا البحث لما تمتاز به من طبيعة جغرافية واضحة الحدود والتقاطيع ، ولما تملكه من تاريخ الفخام ، والغريب مع ذلك ان مصر جغرافيا - وبالمعنى العلمي الرفيع ، ما تزال ارضا بكرًا على المستوى الاكاديمي المتخصص والثقافي العام معا ، وما اقل ما يعرفه المصريون عن جغرافية بلادهم . لا عجب بعد هذا ما نرى ونلمس من تخطيط التخطيط واحباطه واجهاضه في عديد من المجالات وفي معظم المستويات - فلا تخطيط البنية جغرافيا . ومعه يسير ويستمر التخلف المادي والاقتصادي والحضاري . يقول لنا هذا الباحثون مواربة ، لمن شاء ان يفهم ويعمل . : « ان مصر تجتاز اليوم اخطر عنق زجاجة وتلف او تساق الى اخرج اختناقة في تاريخها الحديث وربما القديم كله . ان هناك انقلابا تاريخيا في مكان مصر ومكانتها . ولكن الى اسفل والى وراء ، نراه جميعا رؤية العين ولكننا فيما يبدو متفاهمون في صمت على ان نتعالمى عنه ونتحاشى ان نواجهه ، لقد تغيرت ظروف العالم المعاصر والعالم العربي ، من حولنا - فلم يعد الاول بعيدا نائيا ، ولا عاد الثاني مجرد ، « اصفار على الشمال » ففي عصر البترول الخرافي ، نخدع انفسنا وحدا اذا نحن فشلنا في ان نرى ان وزن مصر وثقلها ، حجمها وجرمها ، قوامتها وقيمتها ، قوتها وقدرتها ، بين العرب وبالتالي ايضا في العالم ككل ، قد اخذت تتغير وتهتز نسبيا في اتجاه سلبي ، وان كانت هي ذاتها في صعود فعليا . لم تعد مصر بذلك تملك ترف الاستخفاف والاستهتار بمن حولها من الاشقاء ، او الانعزال المريض المتفطرس العاجز الفبي الجهول الذي يغطي عجزه وتراجعه وارتراده وترده بكبره المغرور وصلفه الاجوف وعنجهيته القزمية ، والذي يعوض مركب نقصه باجترار الماضي وامجاده وتمجيد العزلة والنكوص باستئثاره ابنى غرائز الشوفينية البلهاء . من هنا فان مصر في وجه هذه المتغيرات بحاجة ماسة جدا الى اعادة نظر حادة في ذاتها . الى مراجعة للنفس امينة وصريحة ، بلا تزيف او تزويق ، بلا غرور او ادعاء .

وقبل الانصراف الى تلمس ابرز الملامح في شخصية مصر يطرح الدكتور جمال حمدان ، هذا السؤال : ولكن الا يعني الحديث عن الشخصية المصرية انغلاقا وتشبثا اقليميا « بالمصرية » ازاء العروبة ؟ حقيقة الامر عنده ان من الخط الظن بان تفرد الشخصية الجغرافية وعبقرية المكان لهذا القطر العربي اوذاك يعني تدعيم الدعوة الانفصالية ، واننا اذا قلنا شخصية مصر فقد قلنا بالفرعونية ، او قلنا شخصية سوريا فقد قلنا بالفينيقية .. الخ ، فالوحدة السياسية لا تأتي بالضرورة من الوحدة الطبيعية ، انما من الوحدة البشرية ، والعبرة في قيام دولة موحدة دستوريا هي وحدة الناس اي وحدة القومية بمعنى تجانسهم في المقومات الاساسية من لغة مشتركة وتاريخ ملتحم ومصالحة مترابطة وعقيدة سائدة .

وهذه جميعا اركان متوفرة في القومية العربية ربما كما لا تتوفر في قومية اخرى معروفة ، ثم ان الوحدة السياسية وحدة وظيفية ، والوحدة الوظيفية في اي مجال لا تأتي من الوحدة التركيبية بل من التنوع التركيبي ، وهذا بالنقطة ما يعرف بمبدأ « التنوع في الوحدة » او « الوحدة في التنوع » .

واجابة السؤال ان : « ليس مما يضر قضية الوحدة العربية او يخرب حركة القومية العربية ان يكون لكل قطر من اقطارها شخصيته الطبيعية المتبلورة بدرجة او باخرى داخل الاطار العام المشترك . وهذا التنوع والتباين في البيئات انما يثري الشخصية العربية العامة ويجعلها متعددة الجوانب والابعاد . وهو في الوقت نفسه امر لا علاقة له بالاعتدال الدستوري ولا يعني التمزيق السياسي او تأكيد الانفصالية الراهنة بحال ، ولا يشجع الولاءات الوطنية او روح الاقليمية في وجه الولاء القومي العربي الكبير او على حسابه ، لا ، ولا هو يمهّد لنعرة محلية وانعزالية فكرية وسياسية بقدر ما يضيف الى العزة القومية الواسعة وينميها . »

بعد الاجابة على هذين السؤالين المبنيين ، نتقدم مع الدكتور جمال حمدان نحو قضيتة الرئيسية وموضوع كتابه وهو تحديد ملامح شخصية مصر .

وليس سهلا بطبيعة الحال تركيز الشخصية الاقليمية في معاملة موجزة لا سيما اذا كانت غنية خصبة كشخصية مصر ، وكثيرا ما سمعنا البعض يربنون ان مصر هي « ارض التناقضات » او هي « ارض الازداد » ربما تحت تاثير الفروق الاجتماعية الصارخة ، او بتاثير التباين الشديد بين خلود الاثار القديمة وثقافة المسكن القروي ، او بين الوادي والصحراء يتجاوران جنبا الى جنب كما تتجاور الحياة والموت ، لكن هذه كلها نظرات جزئية الى حد الاختصار المخل او المختل ، والذي يراه هذا الباحث هو اننا ازاء حالة نادرة من الاقاليم والبلاد من حيث السمات والقسمات التي تجتمع فيها ، كثير من هذه السمات تشترك فيها مصر مع هذه البلاد او تلك ، لكن مجموعة الملامح ككل تجعل منها مظلوقا فريدا

فذا-، ثم هي تأتي عادة النموذج المثالي والمثل الكلاسيكي في كل شيء تشترك فيه تقريبا بحيث تبدو في حد ذاتها كأنها بلورة شديدة التبلور ، مركزة مكثفة متضاغطة على نفسها بدرجة نادرة ، بهذا وذلك معا تجمع بين الحد الاوسط على الاقل من التعميم والتخصيص الجغرافي ، من العمومية والخصوصية الاقليمية .

واذا كان لهذا كله من مغزى فليس مغزاه انها ارض المتناقضات او الاضداد بقدر ما انها تجمع بين اطراف متعددة غنية وجوانب كثيرة خصبة ، بين ابعاد وافاق واسعة بصورة تؤكد فيها « ملكة الحد الاوسط » وتجعلها « سيدة الطول الوسطى » ، امة وسطا ولكن ليست امة نصفا ! وسط في الموقع والذور الحضاري والتاريخي ، في الموارد والطاقة ، في السياسة والحرب ... الخ .

لعل في هذه الموهبة الطبيعية سر بقائها وحيويتها على العصور وعلى الرغم منها هي فلتة جغرافية لا تتكرر في اي ركن من اركان العالم . وفي كلمة واحدة فان شخصية مصر هي التفرد ، او بالدقة قمة التفرد .

ويقدم الدكتور جمال حمدان نظرية عامة في تفسير هذه الشخصية الفلتة هي التفاعل - اثتلافا او ' ختلافا - بين بعدين اساسيين في كيانها : الموقع (site) والموقع (position) ، الموضع هو البيئة بخصائصها حجمها ومواردها في ذاتها ، اما الموقع فهو صفة نسبية تتحدد بالنسبة الى توزيعات الارض والناس والانتاج حول اقليمها ، وترتيبه العلائق المكانية التي تربطه بها ، يعني الموضع خاصية محلية داخلية ملموسة ، لكن الموقع فكرة هندسية غير منظورة . بهذين العنصرين الجوهريين والعلاقة المتغيرة بينهما يفسر الدكتور حمدان شخصية مصر ، هما يختلفان حين نجد مثلا ان حجم الموضع كان لا يتكافأ دائما مع خطورة الموقع الحاسم على ناصية العالم . وهما يأتلفان في الاثر حين يدعوان الى الوحدة السياسية والمركزية العنيفة . ومن حيث ان زمامهما ليس محليا تماما وانما يرتبط بعوامل خارجية بعيدة ، بين هذا الشد والجذب تخرج شخصية مصر الكامنة كفلتة جغرافية نادرة .

ما ملامح هذه الشخصية في قائمة مقتضبة ؟

هي بالطبع مثال النهر الكامل ، حياتها كلها هي النهر ، ولا وجود لها بدونيه ، ثم هي عالم الري الصناعي التام ، التربة هي الترجمة التنفيذية للنهر ، وشبكة الترع والمصارف ليست اول شبكة من نوعها في العالم فقط ، انما اكثرها كثافة الى اليوم ، لا مثيل لاطوالها بحسب المساحة او السكان .

هي انن مثال النهر الكامل ، لكنها بالدرجة نفسها مثال الصحراء التامة ايضا تعد مصر احصائيا اكبر واكثر الدول صحراوية في العالم (بما في ذلك الجزيرة العربية) نحن بؤلة الصحراء الاولى في العالم بمثل ما اننا بؤلة النهر الاولى ، وسيادة صحارينا ليست كمية فقط بل هي كيفية ايضا ، فمصر بصحراواتها قمة الصحراء الكبرى كما هي قلبها ، ليس هذا فقط ، انما صحارينا عينة جامعة مانعة لكل انواع وانماط وتنوعات الصحراء الحارة .

من داخل متناقضة النهر - الصحراء تتداعى تناقضات اخرى : مصر في الصحراء وليست منها ، هي شبه واحة ، لا تعتمد على المياه الباطنية باكثر مما تعتمد على المطر ، ولا تنفصل عن اطار الصحراء اكثر مما تنبت عن البحر ، هي ماء بلا مطر ، من ثم أصبحت ارض الزراعة ومهدا على الارجح واكتفها على وجه اليقين ، وهي للسبب نفسه ارض المزروعات لا النباتات الطبيعية ، مصر زراعة بلا ري ، خبز بلا لحم ، ويقول بلا البان (لهذا كان المصري تقليدا وتاريخا من مشاهير « اكلة الخبز » المتخصصين ، من « العواشب » لا « اللواحم » تقريبا) !

لا مطر ، لا نبات طبيعي ، لا مراعي طبيعية ، من هنا تحول الانسان المصري الى عامل جغرافي موجب ، يغير ويشكل ويعيد تركيب ارضه الطبيعية باستمرار ، بالآلاف الترع والمصارف المحفورة ، بخفافها المصنوعة . بسبدها وقناطرها العديدة ، يمتزج الطبيعي والبشري ، الجغرافي والانساني ، في الوادي . ان مصر هي بالضرورة والتراكم بيئة مصنوعة بقدر ما هي مطبوعة ، مصنوعة « باليد » على وجه الدقة . ليس هذا فحسب . ففي داخل هذه البيئة المتبلورة المثالية يبدو كل شيء في مصر مكثفا الى اقصى حد ، مضغوطة متضاغطة على نفسه بشدة ، ابتداء من التضاريس نفسها الى السكان مروراً بالتربة والمائية والزراعة والسكن وسائر عناصر الحياة المائية . وهي تزداد كثيفا وتضاغطا . فالوادي يبدو غير قابل للنمو جغرافيا الا بالكاد وفي اضيق الحدود لكنه ينمو مع تلك باستمرار وتسارع . انما راسيا والى اعلى لا افقيا على الجانبين . فسواء في الزراعة واستغلال الاراضي والمحاصيل والانتاج او في السكن من مدن وكثافة ، فان كل ما يفعله النمو هو ان يرفع الكثافة ويزيدها كثيفا بالارتفاع والتكسب والتراكم المطرد الى اعلى .

التجانس بعد التكاثر تلك هي الكلمة - المفتاح والنفعة الاساسية داخل هذه البلورة المركزة والمضغوطة ، فرغم العديد من الفروق الموضعية والمحلية والاقليمية يسود اجزاء الوادي قدر غير عادي من التشابه الطبيعي وماديا وبشريا . النهر هو موزع كل شيء وهو ضابط ايقاع كل شيء : الطمي والماء ، التربة والخصوبة ، الزراعة والانتاج ، العمران والسكان . ان

النيل هو جغرافي مصر الأول، ويحكم قوانين الارساب النهري تميل هذه التوزيعات جميعا الى الحد الاقصى من العدالة والتجانس والتشابه، والى الحد الأدنى من التنافر والاختلاف والتباين، يصدق هذا بطبيعة الحال ايضا على المناخ، تلك الغلالة الضافية، وهذا الغلاف الرتيب الذي يلف مصر من أقصى الشمال تقريبا الى أقصى الجنوب. كذلك فان التركيب الجنسي او التوزيع الانثروبولوجي لا يكاد يقل تجانسا، فأهل مصر من أكثر شعوب العالم تشابها في السحنة والتقاطيع والملامح ... الخ .

في هذا كله تبدو مصر الوادي طبيعيا وبشريا . من التضاريس والمناخ حتى العرق والعقيدة والقرية والمدينة . جسما متجانسا الى ابعد حد ممكن . لا تتطور نحو التباين التدريجي الا على الاطراف وحدها حيث تبرز او تبرز الملامح المحلية او الابتعادات الخاصة سواء في المناخ او البيئة الطبيعية او المحاصيل الزراعية او الحرف والمهن او الموانئ والمدن، بل وحتى العناصر الجنسية والجاليات الاجنبية :

الانتقال الطبيعي والنتيجة الحتمية هي من التجانس الى الوحدة، هذا ما كان وهذا ما كانته مصر دائما : منذ فجر التاريخ، وقبل اي بلد آخر : بقرون على الأقل، بزغت مصر كشعب واحد تجمع وطنية واحدة في وطن واحد على شكل دولة احادية تمتلك اقدم امة في اول دولة في التاريخ، وما من شك في ان وراء هذه الوحدة السياسية العريقة والوثيقة تكمن عوامل التبلور الجغرافي ووحدة البيئة الطبيعية والوظيفية والتجانس الارضي والجنسي والبشري ومنذ ولدت هذه الوحدة فانها نادرا ما انفرطت او انحلت، ولم تعرف التقسيم لا بالطول ولا بالعرض، لا في ظل الاستقلال ولا حتى تحت الاستعمار، ان مصر لم تكن ابدا مجرد « تعبير جغرافي » بل كانت دائما تعبيرا سياسيا، منذ البداية والى النهاية .

خطوة منطقية اخرى : من الوحدة الى المركزية . هذه خطوة للامام تبعتها خطوة واسعة للوراء : من المركزية الى الطغيان !

بقوة المركزية الجغرافية والوحدة الوظيفية وطبيعة الري في البيئة النهرية ورغم الامتداد الطولي لجسم مصر، فقد فرضت المركزية السياسية والادارية ثم الحضارية نفسها فرضا في شكل حكومة طاغية الدور فائقة الخطر، وبيروقراطية متضخمة متوسعة . وعاصمة شامخة فوق البلد كلها، يصدق هذا منذ الفرعونية حتى اليوم بلا استثناء . وقد اصبحت : المركزية، الحكومة، البيروقراطية، العاصمة، اطرافا اربعة في مشكلة واحدة مزمنة، او اعراضا اربعة لمرض واحد مستعص .

لكن السمة الأكثر سلبية والمرض المدمر حقا انما هو تردي المركزية الى الاستبداد والطغيان وسواء كانت مصر، « ام الدنيا » او « ام الديكتاتورية » او كان حاكم مصر هو اقدم امراضها كما يقولون، فلا شك في ان الديكتاتورية هي النقطة السوداء والشوواء في شخصية مصر، وهي منبع كل السلبيات والشوائب المتوغلة في الشخصية المصرية حتى الان، لا على مستوى المجتمع فحسب، ولكن الفرد ايضا، لا في الداخل فقط ولكن في الخارج كذلك .

لقد تغيرت مصر في كل جوانب حياتها المادية وغير المادية بدرجات متفاوتة، الا نظام الحكم المطلق، او بالتحديد الفرعونية السياسية وحدها فهي ما تزال حتى اليوم جاثمة بكل ثقلها وعتوها فوق ظهورنا، وان تنكرت في صيغ شكلية ملفقة .

والشيء المؤكد عند هذا الباحث هو ان مصر لن تتغير جذريا، ولن تتطور الى دولة عصرية حقا يسكنها شعب حر حقا الا حين تدفن الفرعونية السياسية مع اخر بقايا الحضارة الفرعونية الميتة ! .

تلك كلها سلسلة متداعية من السمات والخصائص الاساسية، البارزة او الكافية في شخصية مصر على مستوى الوضع او من الداخل، غير ان هذه الشخصية لا تقل في خصلتها تبلورا وتميزا وتقاربا على مستوى الموقع او من الخارج، وملامح الموقع هي اخطر مفاتيح هذه الشخصية، فهنا بالنقطة يصل تعدد الابعاد والجوانب في شخصية مصر الى حده الاقصى، اذ تتفاعل جوانب الموقع مع جوانب الموضع اما في تلاق او في تعارض، وبهذا التفاعل الخلاق تكتمل تلك الشخصية حتى تبلغ منتهى مداها ومدى افاقها، وتخرج مصر من بينها وهي واسطة العقد ومتوسطة الدنيا وسيدة الحلول الوسطى ...

فما تفاصيل ذلك ؟ .

جمعت مصر في ان واحد بين قلب افريقيا وقلب العالم القديم، ظفرت من النيل بجائزته الكبرى دون موقعه السحيق المعوق . واستبدلت به موقع البحر المتوسط المتقدم التالف . هي افريقية بالموضع، متوسطية بالموقع، لكنها كذلك اسيوية بالموقع، تقوم في افريقيا بالجغرافيا، وتمت الى اسيا بالتاريخ، فهي البلد الوحيد الذي تلتقي فيه القارتان، ويقترب في الوقت نفسه من اوروبا، بمثل ما انها الارض الوحيدة التي يجتمع فيها البحران الابيض والاحمر، الاول قلب البحار ويحرق الانتهار، والثاني بحر بلا انهار لكنه بطوله وموقعه كالنهر بين البحار .

مصر إذن - وقد يبدو هذا من نافلة القول - مجمع اليابس ومفرق البحار وارض الزاوية في العالم القديم ، « متوسطة الدنيا » كما وصفها القرظري .

ثم هي البلد الوحيد الذي يلتقي فيه النيل بالمتوسط : الاول بعد رحلة سحيق شاقعة مفعمة بالآخطار والمخاطر والعقبات والسود ، كل منها كان يمكن ان يشسته ويجهضه ويقطع عليه الطريق ، لكنه اجتازها جميعا بالحاح ثم بنجاح ، لمصريتها ، والثاني يصلنا في اقصى رحلته ونهاية مطافه . الاول اوسط انهار الدنيا موقعا واطولها واعظمها ، والثاني اوسط بحار الدنيا ، سيد البحار واعرقها .

انه لقاء الاكفاء والانداد والافذاذ في الجغرافيا ابو الانهار وابو البحار ، مهد الفلاحة ومدرسة الملاحة ، نهر الحضارة وبحر التاريخ (او بحر الحضارة ونهر التاريخ - لا فرق) بهذا اللقاء ، مع التحام القارتين وتقارب البحرين ، كانماكل اصابع الطبيعة تشير الى مصر لتجعل منها قطبا جغرافيا اعظم في العالم القديم ، وتحقق الوعد الجغرافي تاريخيا فكانت حضارة مصر النيل الفرعونية : الحضارة الاولى في التاريخ ، الرائدة والمشعل .

ملحمة جغرافية ترجمت الى ملحمة حضارية ، ثمرة زواج النيل بالمتوسط ، او الموضع بالموقع . من الامة الاولى في التاريخ الى الدولة الاولى الى الامبراطورية الاولى ، ولكن من اسف ايضا الى المستعمرة الاولى في التاريخ بعد ذلك !

لا مفر اذن من أن تعد ثنائية « الامبراطورية - المستعمرة » سمة اساسية من سمات شخصية مصر فعلى اساس من قاعدتها الجغرافية الانتاجية الحضارية العريضة والوثيقة ، مصر ابدأ مركز حتمي من مراكز القوة الطبيعية في العالم القديم ، ولها دور لا بد تؤديه ، لكن هذا الدور كان دفاعيا في الدرجة الاولى ، كانت الامبراطورية الفرعونية - الامبراطورية الاولى في التاريخ - امبراطورية دفاعية غالبا ، وفي العصور الاسلامية اصبحت مصر تلقائيا قلعة الدفاع عن المنطقة وعن العروبة وعن الاسلام .

غير ان مصر - بعد الفي سنة من السيادة العالمية او الإقليمية - عاشت الفي سنة اخرى في ظل التبعية الاستعمارية وتحت السيطرة الاجنبية ، حتى تساءل البعض : اعرق امة في التاريخ ام في التبعية ؟ ، وسواء صح هذا السؤال اولم يصح ، فان هذا قد القى ظللا كثيفة على الشخصية المصرية ، واعتبر اسوأ نقطة سوداء فيها الى جانب الطغيان الداخلي . والحقيقة انه لا وسط في تاريخ مصر : اما قوة عظيمة سائدة رادعة ، واما تابعة خاضعة عاجزة .

« هي بجسمها النهري قوة بر ، ولكنها بسواحلها قوة بحر ، وتضع بذلك قدما في الأرض وقدما في الماء ، وهي بجسمها النحيل تبدو مخلوقا اقل من قوي ، ولكنها برسالتها التاريخية الطموح تحمل رأسا اكثر من ضخم وما زالت تلك بالدقة مشكلة مصر المعاصرة . ففي عصر لم تعد فيه « ام الدنيا » فانها تبدو اليوم وقد اصبحت مشكلة سياسية للعالم ولنفسها . فهي اصغر من ان تفرض نفسها على العالم كقوة كبيرة ، ولكنها ايضا اكبر من ان تخضع لضغوط العالم لتتكسب على نفسها كقوة صغيرة ، اعجز عن ان تلفظ العدو الاسرائيلي ، لكنها اكرم - نرجو او كنا نرجو - من ان تركع له » .



كما ان تعدد هذه الابعاد يعني تعدد الجوانب وثور الشخصية لا انفصامها ، فان مصر لا تشعر ببيتها « بدوار جغرافي » فقط ، انها تظل في التحليل الاخير وفي نواتها الدفينة هي مصر ، مصر العربية فقط وبون ازدواجية . كيف ولماذا ؟

فلننتبه جيدا لاجابة هذا السؤال الجوهرى والمصري ، ولننتبه جيدا لهذا التحديد للعلاقات المصرية العربية ، والعربية المصرية ، يقدمه باحث موضوعي ، مصري عربي ، وما اجدرنا جميعا بفهمه حق الفهم . اننى انقل كلمات الدكتور جمال حمدان بنصها تقريبا :

« فرعونية هي الجلد ، لكنها عربية بالاب ، غير ان كلا الاب والجد من اصل مشترك ، ومن جد اعلى واحد ، فعلاقات القرابة والنسب متبادلة وسابقة للاسلام بل وللتاريخ . وما كان الاسلام والتعريب الا اعادة توكيد وتكثيف وتعريب ولهذا فان التعريب ، وان كان اهم واطغر انقطاع في الاستمرارية المصرية ، الا انه لا يمثل ازواجية بل ثنائية . فلا تعارض ولا استقطاب بين المصرية والعربية ، وانما هما اللحمة والسداة في نسج قومي واحد .

ومصر بالذات محكوم عليها بالعروبة وبالزعامة ، ولكن ايضا بتحرير فلسطين ، والا فبالاعدام . فمصر لا تستطيع ان تتسحب من عروبتها او تنزوها عن نفسها حتى لو ارادت كيف ؟ وهي اذا نكصت عن استرداد فلسطين العربية كاملة من البحر الى النهر ، وهانت وهانت وخانت وحكمت عليها بالضبايع ، فقد حكمت ايضا على نفسها بالاعدام ، بالانتحار ، وسوف تخسر نفسها ورصيدها ، الماضي كالمستقبل ، التاريخ والجغرافيا .

لكن مصر - رغم ثلاثية النكبة فالكارثة العظمى - لا يمكن ان تركم وتستسلم للعدو تحت اي شعار زائف أو ستار كاذب ، ومصر مستحيل ان تكون خائنة لنفسها ولشقيقتها ، وليس فيها مكان لخائن ايا كان موقعه كما اتهمها البعض مؤخرًا . ورغم كل شيء فان كل انحراف الى زوال ، ان عجز الشعب المغلوب على امره عن كسحه الى سلة قانورات التاريخ فلسوف يفعلها التاريخ نفسه .

غير ان على مصر ، كما على العرب ، ان ترتفع الى مستوى التحدي والمسؤولية : الاولى بان تعطي العرب قيادة عبقرية جديرة قادرة لا قيادة قميئة عاجزة خائرة ، والثانية بان تعطي مصر كل شحنة وطاقة من القوة المادية والمعنوية تدير بها الصراع ، ان مصر مصر ومكانتها في العالم سيحددها مصيرها ومكانتها في العالم العربي . ومصيرها ومكانتها في العالم العربي سيحددها مصير فلسطين .

فحجم مصر بين العرب مهدد في عصر البترول الخرابي بالتضالول النسبي (لا المطلق) الدخل القومي والموارد والانتاج ، الموقع الاستراتيجي وقناة السويس ، الرقعة الزراعية حتى عدد السكان ... الخ ، وليس امام مصر من فرصة ذهبية لاستعادة كامل وزنها وزعامتها الا بتحقيق نصر تاريخي ، مرة واحدة والى الابد ، بتحريرها فلسطين كاملة ، تماما كما فعلت مع الصليبيات والمغوليات في العصور الوسطى .

ولن تصبح مصر قط بولة حرة قوية عزيزة متقدمة ، يسكنها شعب ابي كريم ، الا بعد ان تصفي وجود العدو الاسرائيلي من كل فلسطين ، فهذا وبه وحده تنتقم لنفسها من كل سلبات تاريخها وعار حاضرها . والى ان يتحقق هذا فستظل مصر دولة مغلوبه مكسورة راکعة في حالة انعدام وزن سياسي تتذبذب بين الانحدار والانزلاق التاريخي ، بولة كما يسميها البعض شاخت واصبحت من مخلفات التاريخ . تترنح وتزاح بالتدريج خارج التاريخ . وذلك - نحن نثق - لن يكون . »

انتهت كلمات الدكتور حمدان او شهادة مفكر شجاع في زمن التردد والتخلي وحكم الصغار وثوراتهم لصغيرة ، يقدمها وهوي يعي تمام الوعي ان (الحاكم) بالنظرية او بالتطبيق بالوراثة او بالممارسة يتوهم مصداثا ملكاله ، ضيعته او قريته الكبرى ، هو البولة وهو الوطن ، والولاء للوطن هو الولاء للنظام ، فانه يعتبر ان كل نقد موجه لمصر انما هو موجه اليه شخصيا ، وبالتالي فهو خيانة وطنية ، خيانة عظمى .

ثم يتبجح متبجحون هنا وهناك بان المثقفين المصريين قد استكانوا واستسلموا لحكم الاقزام وثورات الصغار . ! لا يا سيدي الدكتور : لن تنزاح مصر ابدا خارج التاريخ ، ولن تفقد مصر ابدا مورها . ونعم يا سيدي الدكتور : من احب بقوة ضرب بقوة .

فلنلخص : التجانس الطبيعي والمادي والحضاري والبشري ، الوحدة الطبيعية والسياسية ، من السبق الحضاري الى التخلف ، من امبراطورية الى مستعمرة من الطغيان الفرعوني الى الثورة الاشتراكية ، الاساس الطبيعي الخارجي للبناء الحضاري مركزية رغم الامتداد ، كثافة بلا هجرة ، تعدد الابعاد ، التوسط والاعتدال ، الاستمرارية والانقطاع ، ثنائية الوطن - القومية - تلك اذن - في رؤوس موضوعات - ابرز خصائص شخصية مصر التي سيتناولها الدكتور جمال حمدان بالتفصيل في كتابه .

في البدء لابد من مسح كامل لكل شبر ، لكل حجر ، لكل حبة رمل في مصر . انه الاساس ، الفباء الجغرافيا ، بل هو في نهاية الامر جوهر شخصية مصر الطبيعية ، لا بد اذن من دراسة تقديمية لجغرافية مصر الطبيعية : ارض مصر من حيث هي او كما هي ، بتركيبها وطبوغرافيتها ، بكل اعماقها وابعادها وبسمائها وهوائها الخ ...

هذه الدراسة تؤلف وحدها هذا الجزء الاول بعنوان « شخصية مصر الطبيعية » وهي تبدأ بطبيعة الحال بركان الاساس الطبيعي ، وهي اوليات جيولوجية مصر : كيف نمت ارضا وتكونت حتى بزغت وتشكلت ، وفي هذا المقام يحتاج النيل الى وقفة خاصة امام اصله ونشأته في العصور الجيولوجية ، ثم تاريخه وتطوره في العصور التاريخية المتعاقبة ، ثم تتقدم الدراسة لتشمل سطح او طبوغرافية مصر : وجه مصر اجمالا ثم الصحراء فالوادي تفصيلا .

ويقع هذا الجزء في ثلاثة ابواب . الباب الاول بعنوان : « من الجيولوجيا الى الجغرافيا » في فصول اربعة : ارض مصر - تاريخ حياة نهر - تغيرات النيل التاريخية - وجه مصر ، الباب الثاني عن « الصحراوات » في ستة فصول : الصحراء الغربية - اقاليم الصحراء الغربية في فصلين - الصحراء الشرقية - اقاليم الصحراء الشرقية - سيناء ، الباب الثالث بعنوان : « وادي النيل » ويضم اربعة فصول فيزيوجرافية النهر - مورفولوجية الوادي - الوادي والفيوم - الدلتا .

واذا كان الجزء الاول ادخل في باب « تقويم البلدان » بالمفهوم العربي القديم ، اي بمعنى الحصر والوصف والتقدير ، فان بقية الكتاب محاولة في « تقييم البلدان » بمعنى الوزن والتمثل والتقدير ، ولكن بنفس الموضوعية العلمية ،

فيبدأ الباحث دراسة التجانس بجوانبه المختلفة ، ومن التجانس منطقيا الى الوحدة ، الوحدة السياسية بكل مقوماتها ومكوناتها من وحدة اقليمية ووطنية ولغوية ودينية ونفسية .. الخ .

تلي هذا سلسلة فصول التطورات التاريخية ، او سلسلة « من ... الى ... » : من السبق الحضاري الى التخلف ، من امبراطورية الى مستعمرة ، وهذا الموضوع الاخير يستدعي وقفة مفصلة امام الاستعمار الاوربي الحديث باعتباره اخر واعلى مراحل المستعمرة ثم وقفة اخرى معممة عند شخصية مصر الاستراتيجية ككل ، من السياسة والاستراتيجية ينتقل الباحث الى البناء الحضاري واساسه الطبيعي ممثلا أولا في الموقع ثم في الموضوع .

وهذا ما يشمله الجزء الثاني من الكتاب بعنوان « شخصية مصر البشرية » في اربعة ابواب كذلك وهو عن « التجانس » في فصول خمسة : التجانس الطبيعي - المادي - العمراني - الحضاري - البشري ، والباب الخامس عن « الوحدة ، الحضارة ، النظام » في ثلاثة فصول : الوحدة السياسية - من السبق الحضاري الى التخلف - من الطفيان الفرعوني الى الثورة الاشتراكية ، ثم الباب السادس عن « شخصية مصر السياسية » في فصول ثلاثة : من امبراطورية الى مستعمرة - الاستعمار الاوربي الحديث - شخصية مصر الاستراتيجية ، الباب السابع في فصلين اثنين : قلب العالم ، موقع مصر الجغرافي - هبة النيل .

هذا الاساس الصلب يضع الباحث تلقائيا على الطريق الى دراسة شخصية مصر الاقتصادية : التطور العام والخصائص الرئيسية أولا ، ثم الزراعة فالصناعة والثروة المعدنية كل غل حدة ، ثم من الاقتصاد يتحرك الى الاجتماع ، فيرسم خريطة المجتمع المصري في بحثين اساسيين : الاول يعالج السكان والثاني محوره المدن ..

« بعد هذا ننقل بحرية وبسرعة محلقيين بين افاق الزمان وابعاد المكان ، لندرس أولا تعدد الابعاد ، ثم التوسط والاعتدال ، ثم الاستمرارية والانقطاع . والموضوع الاخير ينقلنا منطقيا الى الباب الختامي في العمل كله وهو موضوع مصر والعرب ، فتتور فصوله بين الوطنية المصرية والقومية العربية أولا ، ثم مصر في عالم متغير ثانيا » .

وتلك هي موضوعات الجزء الثالث والاخير بعنوان « شخصية مصر التكاملية » في اربعة ابواب كذلك . في نهاية تقديم هذا الجزء الاول من الكتاب يقول الدكتور جمال حمدان : « ان عملا بهذا الحجم والطبيعة قد يبدو موسوعيا بالضرورة ، غير انه في الحقيقة ابعث شيء عن ان يكون موسوعة ، بل هو بحق النقيض المطلق للموسوعة ، او قل ضد - موسوعة ، وانما هو ملحة بكل معنى الكلمة ، الا انها علمية بالدرجة الاولى . هو ايضا وبطبيعة الحال بحث اكايمي ضاف ، يعتمد على مئات المصادر والمراجع ، الا انه قبل ذلك وبعده نظام فكري ونسق منهجي ومعمار بنوي يتوخى الاصاله والخلق والجدة والابتكار اساسا ، ... المهم بعبارة جامعة انه بناء عقلي في كيسولة ، يضع مصر برمتها كالبلمورة في البؤرة ، ويستقطر مكنون شخصيتها حتى تستقطب في معادلة .

وانما يقينا لرحلة شاقة الا انها شقية ، وعرة غير انها الى اقصى حد واعدة ، مجهدة لكنها بالقدر نفسه فيما نرجوه مجزية .

عسى ان يجد كل مصري نفسه في هذا الكتاب ، ولسوف يرضى ... » .

بعد كلمات الدكتور جمال حمدان ليس لدي الكثير لأقوله ... لقد كنت في كل العرض الذي مضى ملتزما - قدر الامكان - بنقل افكار الدكتور حمدان في تقديم كتابه نقلا امينا ، وبكلماته نفسها معظم الاحيان ...

والحقيقة ان قاريء الكتاب - اعني هذا الجزء الذي صدر بطبيعة الحال - لا يملك سوى الاعجاب بصياغة الدكتور حمدان لافكاره رغم جفاف موضوعاتها ، صياغة بقيقة محددة ، في اسلوب من ارقى اساليب الكتابة للفصحى المعاصرة ، ولعل في النصوص التي سقتها عنه خير دليل .

كل هدفي ان الفت الانتظار الى هذا الكتاب الهام ، والذي اعتبره - واكرر - من اهم واخطر الكتب التي صدرت في مصر وعن مصر هذه السنوات الاخيرة ، ان لم يكن اهمها واخطرها على الاطلاق ..

وامنية اخيرة : ان نجد مثل هذه الدراسة عن شخصيات الاقاليم العربية المختلفة . وقد قدم لنا الدكتور جمال حمدان نبأ سعيدا ، فقد بدأ الاعداد لدراسة عن الشام بادنا - كما يقول - « بسوريا الحبيبة .. » .

.. ولسوف نرضى .

فاروق عبد القادر

إن العنوان النكي الذي اختاره الأستاذ محي الدين صبحي لكتابه ، والذي اعتبره بأنه « محصلة ايجابية لكل المجادلات » (١) التي وردت فيه حيث أن هذه المحصلة برأيه تشكل « اكتشاف مبدأ الرؤيا في الأدب وطرحه على أساس انه يوفر مخرجا للطريق الذي سدهه الواقعية مثلما هو وسيلة الروائي كي يطرح اقتراحا مغايرا بواقع مغاير » (٢) .

قراءات

هذا العنوان نكي لانه يجمع في كلماته عنصرين هامين من عناصر الكتابة الصحفية تحديدا وهما عنصر المبالغته من جهة وعنصر التحدي من جهة ثانية ، هذا ان لم يقل البعض عنصر الاستغزاز خاصة وأن اسم الأستاذ محي الدين صبحي حمل منذ بداية السبعينات وحتى اليوم عنوانا آخر لمعاداة المفاهيم ذات الطابع الاممي في الفن والأدب وذلك من منطلق قومي شديد الحساسية ذي جنور سياسية ينتهي اليها الكاتب المذكور .

الواقعية ضد الواقعية

ففي حين يطلب - كناقذ - من حركة النقد العربي ان تنهي مرحلة « التنظير الفكري » (٣) والعودة الى النقد الادبي بمعناه الكلامي ، نراه هو ذاته قد أجاز لنفسه حق التنظير وبدأ ينسب الى الواقعية بأنها « فرضت على الادب العربي منذ الخمسينات مفاهيم اوصلت الادب الى طريق مسدود (٤) » .

كذلك لم يفت الأستاذ صبحي أن يلفت انتباهنا الى أن اللهجة التي غلبت على جو الأبحاث التي يقدمها كتابه هي لهجة مهاترة ، بل وأكثر من ذلك ، فهو لا يرغب في الاعتذار عنها كما يقول في مقدمة كتابه التي وصفها بنفسه « كما انني لا اعتذر عن لهجة المهاترة الغالبة على الأبحاث » ويضيف قائلا بأن السبب في ذلك هو أن « الربود تأتي بشكل اقصى اي على صورة اتهام سياسي بالرجعية او الشوفينية » .

وهكذا يبدو للقارئ للوهلة الأولى بأن المقصود بالكتاب هو الاستغزاز فضلا عن انه يرتجى منه أيضا ان يذهب بأصحاب ربود الفعل السريع الى الاتهامات السياسية بدلا من تنفيذ الفكرة - حسبما يقول - ولذا لا بد من التأكيد على أن هذه الدراسة التي تناقش كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » لن تلجأ الى المهاترة او الاتهام السياسي وما الى هنالك من هذه المنزلاقات التي لا يمكن أن تخدم بحال من الاحوال حركة النقد الادبي والفني والجمالي لأن هذه المناقشة بحد ذاتها لا تأتي نتيجة لردة فعل عفوية تجاه مفهوم نقدي يمثلته الكتاب المذكور ويصب في طاحونة « كانت » ومثاليته التي انتقدت من قبل اليسار واليمين أيضا وكان « فيخته » أشد المنتقدين جميعا ، كذلك استطاعت المادية ان تصنع المفهوم « الكانتي » للادب في مازق جدي بظهور الواقعية الاشتراكية في العقد الثاني والثالث لهذا القرن .

وفي نظر كانت فان التقويم الجمالي للأعمال الفنية يتميز بعدم استناد الحكم الجمالي الى المضمون بل بالاستناد الى ارتياح او غبطة خاصة تنتج عن تأمل أشكال الموضوع الجمالي ، وبهذا المعنى يصبح الحكم الجمالي النقدي ذاتيا ، ولا يمكن بالتالي إقامة البراهين على صحة تقييمنا او عدمها . لكننا حين نصدر الحكم الجمالي نصدره كما لو كان تقييمنا المضمن فيه ذا قيمة عامة وضرورية للجميع . وبهذا المعنى يكون الحكم الجمالي على العمل الابداعي أغنى من مجرد تعبير عن نوقنا الذاتي .

إن الحكم الجمالي ينطلق من غائية الاعمال الابداعية ، لكن غايتها ليست مفروضة على المبدع من الخارج . انها « غائية بلا غائية » . ومن هنا يمكن الاستنتاج بأن نزوة العمل الفني هي تلك الاعمال اللاهده ، او عديمة المحتوى ،

١ - مقدمة الكتاب .

٢ - المصدر السابق .

٣ - المصدر السابق .

٤ - المصدر السابق .

فهذه النظرة تؤكد على أهمية الشكل وتنقص من المضمون ، وهذا ما يراه الاستاذ صبحي مستثنيا السفر مثلما فعل « كانت » بالضبط مع فارق وحيد وهو ان كانت هو صاحب الفكرة .

وهنا تجدر الاشارة الى ان تحديد الهوية الفكرية والسياسية لصاحب الكتاب لا يقصد منه على الاطلاق الاساءة الى هذا الانتماء او الى صاحبه خاصة وان الاستاذ صبحي لم يكن ليمثل موقفا سياسيا متميزا وغير وطني وانما كان يمثل مع الاستانين خلون الشمعة وصفوان قسي موقفا انبيا متميزا ليس الا وذلك في الحركة الادبية والنقدية في سورية .

برزت عناصر الواقعية الاولى في المراحل المبكرة للتاريخ البشري الابداعي ، الا انها تكونت كمنهج خاص خلال عصور النهضة (سرفانتيس ، شكسبير وآخرون) . واكتسبت الواقعية تعبيرها النهائي كمدرسة متميزة متكاملة في الادب والفن خلال منتصف القرن التاسع عشر وتمثلت بأعمال (ستندال ، بلزاك ، ديكنز ، هوجلرت ، دوميه ، كوربيه ، ميونييه ، غوغول ، تورغننيف ، سالتيكوف ، تشيرين تولستوي وآخرين) . وبرت هذه الواقعية فكريا وابداعيا على اطروحات مثالية كانت الكلاسيكية .

فواقعية القرون الوسطى (سرفانتيس ، شكسبير) وغيرهم هي استمرار الاتجاه الفلسفي الذي مثله « افلاطون » بمثاليته الموضوعية ، كما ان هذه الواقعية ذات الجذور المثالية الموضوعية استخدمت كقاعدة فلسفية لصالح الكاثولوكية وكان « توما الاكوييني » قريبا من هذه الفلسفة . وقد عارض هذه الواقعية رواد الفلسفة (الاسمانية) وهي تعني ان المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقي وانها مجرد اسماء ليس إلا .

ونشأ هذا الصراع بين واقعية القرون الوسطى والاسمانية كتعبير عن صراع قائم بين اتجاهين فلسفيين ، المادية ممثلة بالفلسفة الاسمانية ، والمثالية ممثلة بواقعية القرون الوسطى .

لقد حمل الاستاذ صبحي في كتابه حملة شعواء على ما اطلق عليه اصطلاح « القنطير » ذلك لان هذا الاصطلاح فقد معناه الايجابي لكثرة استعماله في اوساط بعض المثقفين السوريين - ويعتبر الاستاذ صبحي واحدا منهم - إلا أننا إذا أخذنا هذا المصطلح بمعناه « الاسمانى » لتبين لنا انه ليس سلبيا على الاطلاق إذا كان القنطير بشكله أبخري يعتمد فعلا على نظريات فكرية وإنسانية لها جذورها العميقة في التاريخ الانساني بغض النظر عما إذا كان التنظير المستند الى نظرية متعارف عليها مع رأي الكاتب او ضده .

ولا شك بان الاستاذ صبحي سوف يعتبر هذا الكلام تنظيرا أيضا .

عودة من جديد الى مصطلح « التنظير » الذي يهاجمه الكاتب ويستنكر استخدامه ، تجدر الاشارة الى ان مقدمة الكتاب نفسها تحمل طابعا تنظيريا بالفهوم الذي يطرحه الاستاذ صبحي بحيث حدد هو نفسه خمسة عشر نقطة كشرط قائمة « لكي يستعيد النقد مكانته الادبية على أساسها » على حد تعبيره .

وإذا ما توجهت هذه الدراسة الى مناقشة هذه النقاط الخمسة عشر فسوف تتحول الى مجموعة كبيرة من الصفحات قد تصل الى كتاب كامل ، علما بأن هنالك بعضا من هذه النقاط لا خلاف عليها مع الكاتب إلا انه تناقض تلك التي لا نوافقه عليها ، ولذا سوف نتعرض هذه المناقشة لبعض هذه النقاط كلما دعت الضرورة الى ذلك لدى الحديث عن مضمون الكتاب ذاته .

في الصفحة الثالثة والعشرين يقع المحظور ويقرأ الاستاذ صبحي نصف الآية على ما يبدو فيكتفي بـ « لا تقربوا الصلاة » ويعتبر تحديد الطبقة التي ينتمي اليها الشاعر هي تهمة سياسية .

هذا ما اخذه على عدة جمل اقتطفها من كتاب بعنوان « الشعر العربي الحديث - الاصول الطبقية » للناقد السوري الاستاذ جلال فاروق الشريف ، وأصدره اتحاد الكتاب العرب بسورية ، حيث يورد الكاتب اسماء عدد من الشعراء العرب المحدثين محددا انتماءهم الطبقي الى البورجوازية الصغيرة وهم السياب والملايكة والبياتي من (العراق) محمد الماغوط (سورية) ووضع اليونيس مع الحاوي (لبنان) وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي (مصر) ، ويحدد الاستاذ الشريف انتماءهم اكثر بقوله فيقول بانهم ينتمون الى البورجوازية الصغيرة الريفية ، فماذا يقول الاستاذ صبحي في هذا الصدد موجهها كلامه للاستاذ جلال فاروق الشريف :

« هب الامر على ما تدعي فماذا يفيد هذا في فهم تقنيات القصائد ؟ وهل يغني قولك عن حاجتنا الى فهم النصوص

وتحليل فنون القول الشعري لدى كل منهم وتبيان تأثيراتهم بالثقافات الوافدة والاحداث الجارية التي حركتهم الى القول « (٥) » .

ويضيف الاستاذ صبحي قائلا بان الناقد جلال فاروق الشريف قد « ألح في الادعاء بالمساواة بين هؤلاء الافراد بدعوى وحدة المنشأ الطبقي ، وأصر على وضعهم الى جانب بعضهم بعضا مثل سمك السريدين الملعب » (٦) .

ثم يتحدث الكاتب عن التفاوت الموجود - انبيا وفنيا - بين هؤلاء الشعراء فيميز الماغوط ببدائيتهم ، والملائكة بتدقيقها والسياب بكلاسيكيته وانونيس بتسبيبه والحجازي بغنائيته والبياتي بسريراليته والحاوي بحضاريتهم . إلا أنه يعترف في الوقت نفسه بأن « التحليل الطبقي يثير للنقد الادبي ويفيده » (٧) وهذا ما يناقض وينقض في أن معا واحدة من النقاط التي بدأ الكاتب بها كتابه كأساس لفسح المجال أمام النقد كي يستعيد مكانته الانبية حيث قال في النقطة الثانية ص (٦) من المقدمة بضرورة « الغاء محاكمة الاثر الادبي على ضوء المواقف السياسية والاصول الطبقية لصاحبه والعودة الى قراءة النص بدلا من قراءة شجرة العائلة لأن وعي الاديب يحدد انتماءه أكثر من أصوله الطبقية » .

وهنا لا بد من تنكير الاستاذ صبحي بأن المواقف السياسية التي غالبا ما يلعب فيها الاصل الطبقي دورا هاما تمارس - بدون شك - تأثيرها إما بشكل تقدمي او رجعي على الكاتب والشاعر والاديب ، وهكذا فهم « انجلز » مثلا اعمال الشاعر الألماني العظيم (غوته) حين قال : « نحن لانفهم او نلوم غوته من وجهة نظر حزبي متشنجة او اخلاقية بل نفهمه ونلومه من ناحية جمالية وتاريخية فقط » (٧) .

وهكذا لم يتعرض « انجلز » لموقف « غوته » الايديولوجي الرجعي بل تعرض لما تركه هذا المفهوم الايديولوجي الرجعي من تأثير سلبي واضح على موهبة وسليقة « غوته » الجمالية .

وعودة الى الشعراء المذكورين مع استثناء انونيس ، حاوي الماغوط نجد بأن الموقف الايديولوجي النهائي للشعراء المتبقين هو موقف واحد ترك تأثيره السياسي والفكري على جمالية اشعارهم فبياتي اليوم لا يحمل شعره جمالية اعماله السابقة وكذلك صلاح عبد الصبور والسياب نفسه الذي كتب المومس العمياء عندما كان شيوعيا وبعد ارتداده عنها مع زميليه السابقين مارس هذا الارتداد مفعولا سلبيا على سليقة هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ومراجعة بسيطة لاعمالهم قبل الارتداد ويعدده تؤكد ضرورة العودة الى التحليل الطبقي لدى دراسة العمل الادبائي على الا يكون هذا التحليل وسيلة للانقاص من ابداع الفنان والاديب والشاعر انطلاقا من موقف حزبي متشنج . واما عبد المعطي حجازي فقد غرق في دوامة الفكر القومي المتعصب . ولا بد من التأكيد ان التراجع الذي سجله الارتداد لدى عبد الصبور والبياتي جاء بوتيرة اقل تأثيرا منه على اعمال الشاعر الكبير الراحل بدر شاكر السياب .

ان شخصية الاديب او الفنان المبدع تحتوي في داخلها المجتمع ذاته ولا يخطر في بالنا بأن المجتمع يوجد حول الفنان فحسب ، مهما تفرد الانسان المبدع شاعرا كان او روائيا ، ممثلا او فنانا تشكليا ، ووجود المجتمع داخل الفرد هي مقولة ماركسية ونحن نعلم ان نكتفي بأكبر وجهات نظر نقدية ذات طابع فلسفي على فيلسوف مثل « كارل ماركس » فباعقائنا ان الاستاذ صبحي لن يصمنا بوصمة عار او جهل فلسفي او ادبي حيث لا نعتمد على مقولات ميتافيزيقية ذات دلالات متناقضة كتلك التي يجدها القارئ النكي على صفحات كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » لان فكر « كارل ماركس » في النهاية - عدا عبقرية الفذة - هو نتاج تاريخي للفكر الانساني الخالد وليس كلاما مسطحا مبنيا على مفاهيم ذات خلفية فلسفية مثالية .

في معرض مناقشته للاستاذ حسين مروة حول مفهوم الشكل والمضمون في العمل الادبي يقول الاستاذ صبحي : « غير ان الروائي يقدم قضية ، عالما بفيض او يتداخل مع العالم التجريبي وان كان متميزا بكونه ، قاشا بذاته ، ومفهوما بذاته : فهذا العالم شكل ومضمون في آن واحد غير ان التفتير الادبي للواقعية يفصل الشكل عن المضمون فصلا تعسفيا لينفرد بتفسير المضمون على هواه ثم يقصر الاديب العربي على ان يجعله حين يفكر في المضمون فانه يفكر عمليا بخلق واقع افتراضي على غرار الواقع القائم في الحياة اليومية » ص (٣٠) .

٥ - دراسات ضد الواقعية في الادب العربي ص (٢٤) .

٦ - نفس المصدر السابق .

٧ - الإبداع الفني - كاجان - منشورات دار ابن خلدون .

إن المشكلة الدائمة التي يعاني منها الأستاذ محي الدين صبحي هي عملية الخلط الدائم بين الواقع من جهة والواقعية من جهة ثانية ، ولهذا فانه ينسى ان الواقعية الادبية تستند اولا وقبل كل شيء الى منهج فلسفي ، وهذا شيء نظري له تطبيقاته العملية « شولوخوف ، باسترنك ، بريخت ، حمزاتوف ، الخ ..

كذلك فان الأستاذ صبحي ينسى ان المعايير الدقيقة والموضوعية للعمل الادبي والابداعي لازالت قائمة ، بل واكثر من ذلك فقد حرصت الماركسية على ان تفسر علم الجمال بحيث لا يرتقي الشكل الى رؤوس كتاب ونقاد موضوعيين في علم الجمال كواحد من اقدر العلوم الانسانية على عملية الفرز بين ما هو ادبي واقعي ابداعي وبين ما هو مجرد كلام واقعي مفترض او (افتراضي) على حد تعبير الكاتب .

إن تفصيل الشخصيات الروائية الذي يتحدث عنه الكاتب هو قضية موضوعية الشكل والمحتوى التي نكرها الأستاذ الناقد (حسين مروة) في مقدمة بحثه « مشكلة المضمون في الادب العربي المعاصر » وهي بالتالي قضية اخرى لأن الأستاذ صبحي يستمر في عملية الخلط بين الواقع الادبي وواقعية الادب من جهة ، ثم يعود ليصف (الماركسية المبنتلة) بأنها « تنكرفرديات متمايزة على الانبياء العرب منذ ثلاثين عاما » ص (٣١) من جهة ثانية ، ولذا نرى لزاما علينا ان نلفت نظر الكاتب المذكور الى النظرة الواقعية للشكل والمضمون كما تراها الماركسية .

« ان العلاقة في عملية الابداع تبقى متناسقة من خلال اكتمالها الديالكتيكي لان وحدة الشكل والمضمون (المحتوى) هي وحدة نسبية وهي خاضعة للانقسام نتيجة التغير والصراع القائم بين عناصرها كما ان استقلالية الشكل عن المحتوى هي نتيجة التغير والصراع بين عناصرها ، كذلك فان استقلالية الشكل عن المضمون هي استقلالية نسبية ايضا والتناقض الذي ينشأ بينهما ليس تناقضا قائما بين سالب وموجب — كما يظن الأستاذ صبحي — لان العملية الحاصلة بينهما فيما يخص هذا التناقض هي نتيجة لفعلهما المتبادل كمنقيضين يؤثران بشكل فعال على التطور ، كذلك فان حل قضية الصراع بين الشكل والمضمون مرهون ايضا بدرجة تطورهما وكذلك بالوسط الذي يتطوران فيه (٧) .

وكما يقول (فينوغرانوف) في كتابه « مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي » « ان انعكاس الحياة المدرك في الفن يعبر عنه كما هو معروف في الشكل (الصورة) وتحديد مضمون الفن كانعكاس مدرك للحياة يقتضي بالتالي تحديد الصورة كشكل لهذا المضمون ، والصورة هي شكل إبرك الحياة في الفن خلافا لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الاخرى للادراك الاجتماعي » .

وهكذا نرى بان الماركسية ليست مبتذلة ولم تفصل الشكل عن المضمون فصلا تعسفيا كما يقول الأستاذ صبحي في كتابه « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » .

ومن هنا نقول : إننا ضد التفصيل ، تفصيل شخصيات نمطية محنطة لكننا في الوقت ذاته نؤكد على ان عملية الخلق عند الاديب والفنان المبدع تعتمد وبشكل طبيعي جدا على عقيدته وفكره ، ومن الطبيعي جدا ايضا ان الاديب المبدع يخضع موهبته وقدرته في حركة تطورها لتأثير هذه العقيدة بالحجم الذي لا يفقد هذا الابداع جماليته « السليقية » .

وفي هذا الصدد ايضا نرد الأستاذ صبحي الى ما قاله عالم الجمال الماركسي « كاجان » مؤكدا تأثير العقيدة على الابداع الفني والادبي حيث يقول : « هذا هو الحل الأكثر عمومية للمسألة والذي اثبتته علم الجمال الماركسي والذي يأتي نقیضا ومعارضاً لتفسيرات الابداع الفني التي يقترحها علم الجمال المثالي الحداثي الفرويدي اللاعقلاني . هذه التفسيرات التي ترفض — كما يفعل الأستاذ صبحي — عن سابق اصرار الاساس الواعي العقائدي والتي تؤكد على حدسيته البحتة وطبيعته التي تعتمد على اللاوعي (٨) » .

ونحن نوافق الأستاذ صبحي على ان اخضاع العمل الادبي لمفاهيم سلفية يحد من خيال الكاتب ، إلا اننا نطلب منه في الوقت نفسه الا يناقش موقف هؤلاء الابداء او الكتاب من حيث هو موقف تقدمي بل من حيث ان هذه التقدمة مارست تأثيرها — ربما — سلبيا على الحس والسليقة الجمالية لدى الكاتب وبالتالي جعل من أشخاص روايته او قصته شخصيات نمطية مسطحة .

فيما عدا ذلك فان كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » يتعرض الى عرض نماذج ادبية روائية وقصصية

ومسرحية ليحدد مازق العمل الادبي كما يراه وفي رأينا ان هذه الرؤية كانت وحيدة الجانب سواء فيما يخص عددا من الكتاب العرب او تحديدا كاتبين فلسطينيين هما رشاد ابو شاور وفيصل حوراني حيث عرض للثاني رواية (بير الشوم) وللأول رواية (العشاق) .

يتعرض الكتاب ايضا الى مقالة كتبها الاستاذ الياس خوري بعنوان « الذاكرة المفقودة » ونشرت في مجلة « مواقف » ومن خلال عرض المقالة يبدو انها كانت بحثا ادبيا سياسيا ذات طابع تاريخي تحليلي يصل الى واقعنا الحالي ويخرج منه باستنتاجات ودلالات سجل عليها الاستاذ صبحي اعتراضه السياسي لكون ان يناقش مضمونها الادبي التسجيلى ومن منطلق قومي متعصب يصل الى درجة الزام كل عربي في هذا العالم العربي بالانتماء القومي بنفس الوتيرة المتعصبة بصرف النظر عن المشاعر الوطنية الشديدة الرسوخ والتي جاءت نتيجة لتجزئة دامت - ولا تزال - حوالى خمسة قرون من عمر الشعوب العربية بحيث ان هذه المشاعر القومية مهما كانت من الصلاية فان استعادتها بعد هذه الفترة الزمنية الطويلة عن وعي يعني اولا وقبل كل شيء العودة الى الديمقراطية ورفع اصوات القمع عن الانسان العربي واعطائه الفرصة الكافية ليبدى رايه بالمفهوم القومي وكيف يفهم الوحدة ، هل يفهمها ضمن اطر « الحصري ، عقل ، ام جمال عبد الناصر » .

لقد قدم الزعيم الراحل خدمة جلى للشعوب العربية حينما اعاد لشعبه وجهه العربي ، الا ان هذا الانتماء له مفاهيمه ومضامينه الخاصة والتي يحاول السادات وكتبته من ابناء وصحفيين وعلى رأسهم كاتب مثل « توفيق الحكيم » الذي يدافع عنه الاستاذ صبحي في كتابه - يحاولون ان يحرقوا ويشوهوا هذا الانتماء بل ويشككوا فيه بدعوى الفرعونية .

فاذا فهم الاستاذ الياس خوري هذا الانتماء على طريقته وعكسه في دراسة تحليلية تسجيلى ، فذلك لانه اعتاد على نمط معين من ممارسة الديمقراطية في الكتابة ، ولا نريد اكثر في هذا الموضوع لانني لا اجد له مكانا في الكتاب وفعلنا لا ادرى لماذا وضع الاستاذ صبحي رده على الاستاذ الياس خوري في كتابه الذي يحمل عنوان « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » .

في الفصل قبل الاخير من الكتاب ص (١٨٩) يتعرض الكتاب بالنقد لدراسة نقدية بعنوان « لعبة الحب والواقع .. دراسة في ادب توفيق الحكيم » كتبها الاستاذ الناقد جورج طرابيشي ، ولن نتعرض للمناقشة التي كتبها الاستاذ صبحي تحت عنوان (الحكيم على سرير بروكروست) الا اننا سنعرضها فقط .

يرى الاستاذ صبحي ان الاستاذ جورج طرابيشي قد انتقى ما شاء من اعمال الحكيم وحذف ما شاء بحيث انه « جعل الايديولوجيا نوعا من سرير بروكروست ليجري عليه تقطيع الاوصال بحسب تصفيات الناقد واوامه » ص (٢١٥) كذلك يرى بان الاستاذ طرابيشي يعمل هذا قد « خان الحقيقة وعبث بالمعايير النقدية » ص (٢١٥) . ويشير الكاتب ايضا الى ان (الايديولوجيا وحدها لا تصنع نقدا جيدا) ، وهذا ما نوافقه عليه الا اننا نؤكد ثانيا بان الايديولوجيا تمارس تأثيرها - شئنا ام ابيننا - على الناقد والفنان والاديب لدى فهمه وتفسيره وخلقه للعمل الابداعي ، ولا يستطيع الناقد - تقنيا كان ام رجعا - ان يضع عصا على مسلمات فكرية موجودة في رأسه ذات مضامين فنية إنسانية . وهذا ما فعله الاستاذ صبحي في كتابه .

بقي ان نقول باننا نوافق الكاتب نقده للشاعر السوفييتي « ايفوتشينكو » فيما يخص قصيدته « بابي يار » التي تمجد اليهود لكون ان يأخذ بعين الاعتبار واقع الدولة الصهيونية واقع اصحاب الارض الحقيقيين بحيث لم يتعرض لهم على الاطلاق في قصيدته ، إلا اننا لا نوافقه على اتهام الشاعر (بتحيزه للصهيونية الفاشستية) .

وأخيرا فان هذا الكتاب لا يمثل كما تقول صفحة الغلاف الأخيرة اعلان نهاية مرحلة الادب الواقعي والدعوة الى بداية جديدة ، بل ان الكتاب يمثل إعلانا جديدا ضد الثقافة التقدمية ايا كان مضمونها .

وهو ليس دعوة الى تحرير الخيال العربي من اسار الايديولوجيات وانما هو دعوة لاسر الخيال العربي في مفاهيم قومية ضيقة وبمفهوم قومي احادي الجانب .

عمر صبري كتمتو

بعد روايته السكن في الاوار العليا ظهرت لرفعت السعيد رواية اخرى بعنوان « البصقة » . والظاهرة الملفتة للنظر هي لجوء بعض المفكرين العرب الذين عرقوا بكتاباتهم السياسية والفكرية الى حقول الادب وبالتحديد الى اكثرها تعقيدا : الرواية .

قراوات

فبعد الله العروى وضع روايتين : « الغربة واليتيم » وصلاح عيسى وضع رواية « مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا » ويلاحظ القارئ لدى مطالعته للروايات التي يضعها المفكرون والسياسيون العرب عاملين مشتركين يجمعان بين معظمها :

١ - الموضوع : تدور معظم هذه الروايات حول تجربة الكاتب السياسية وبالتالي فهي تتناول القمع والملاحقة والاضطهاد والاختفاء والسجن والعلاقة مع المباحث . وبكلمة اخرى كل ماله علاقة بالنضال السلمي او القمع .

٢ - التحليل السياسي : فكثيرا ما نطالع في بعض هذه الروايات تحليلا سياسيا واجتماعيا . وخطورة هذه المسألة تكمن احيانا في اننا نطالع هذا التحليل او الموقف امام السطور او في السطور لا خلفها . فكأن الاديب يتوارى ويتضائل في نفس الكاتب ليحل محله السياسي او المنظر او المناضل .

البصقة : الرواية - البرقية

ويتضح ذلك في رواية « البصقة » لرفعت السعيد . فالمادة التي يتناولها الكاتب غنية وحساسة الا انه يعجز عن استثمارها استثمارا رياديا فيكتفي بمعالجتها بطريقة تقليدية .

منذ الصفحات الاولى يبدأ الكاتب بتحريضنا ضد الضابط مجدي « الشرير » ويدفعنا الى التعاطف مع الدكتور مدحت الذي يحب برومانسية سناء الرمز الفلسطيني . فلسطين بيارات وزفاف وببكة وحلم بالعودة وحصان ابيض (١١) . ومجدي ضابط المخابرات هو افعى بل ومساعدته ايضا افعى « مساعد افعى هو ايضا افعى صغيرة انيا به تفرز ابتسامة كئيبة » (صفحة ٦٣) . ومجدي يحيك مؤامرة خسيصة للزواج من سيدة اوسوزي ، وحمادة شقيق سوزي هو (الطعم) الذي استغله ضابط المباحث (ليصطاد) سوزي . وحتى تكتمل الصورة البشعة التي يقدمها المؤلف عن الضابط يقول لنا ان مجدي كان اشبه بالحوش الجنسي الذي ينقض ويلتهم اية انثى امامه حتى لو كانت ام سيد « بوجهها القبيح ورائحتها التي تشبه رائحة خبز عطن » (صفحة ٢٠) ولست ادري لماذا يدفعنا المؤلف دفعا الى بغض ضابط المباحث مجدي والاشمئزاز منه علما بان القارئ العربي بالذات ليس بحاجة الى تحريض لياخذ موقفا سلبي من اي ضابط مباحث بل ان القارئ العربي بحاجة الى عشرات الصفحات التي تصور الانسان في هذا الضابط حتى يتخلل - الى حد ما - عن موقفه المسبق من اي ضابط مباحث في اية قصة . ولكن الكاتب يلجأ الى الاختزال ويتعامل مع مواد وصور ومواضيع نكية بسرعة واختصار وكثافة ينشد تسجيل او تصوير موقف سياسي اجتماعي والاكتفاء بذلك . فمجدي (السلطة السياسية) يتزوج من سوزي (البرجوازية المتخلفة) فالعسكري يرتقي في السلطة نتيجة هذا الزواج . وسيدة ابنة المعلم تصبح سوزي ابنة البرجوازي المتخلف . يصور الكاتب قيام العلاقة بين الضابط وسيدة (سوزي) بسرعة واختزال برقي . حتى ان الوقائع تفقد منطقها الذاتي احيانا . فهل بيرر (انقاذ) مجدي لحمادة - رغم انه انقاذ وهمي - زواج سوزي من مجدي ؟ ثم لماذا ظل شقيقها ساكنا طوال خمس سنوات عن قصة الانقاذ الوهمي واذا به يطرحها فجأة دون مقدمات بعد فوات الاوان . فالكاتب لا يفسر لنا لماذا تزوجت سوزي من مجدي والانطباع الوحيد الذي يشير اليه هو ان هذه العلاقة نشأت لان مجدي انقذ حمادة - رغم ان حمادة يعلم ان مجدي لم ينقذه اذ ان الورقة التي ناولها لسوزي كي تمرقها ليس فيها اي كلمة خطيرة - وتتضح هذه العجالة في وصف النمو المادي المفاجيء لوالد سوزي :

« الفيللا غاية في الفخامة ولكن بلا اي قدر من النوق ، وتعطي لدى اول نظرة انطباعا بثراء مفاجيء لا يعرف صاحبه كيف يتلأم معه . الاب المززعج راجل ابن بلد تاجر جلود ، لعله كان الى وقت قريب معلما او حتى صبي معلم ثم اجبره الثراء على التفرنج .. » والضابط مجدي نفسه ينتمي الى اصول كادحة . وعلى الرغم من خطورة الدلالة التي تشير اليها

هذه الصورة وملاستها لمعضلة أساسية في التركيب الطبقي أو الحراك الاجتماعي في الوطن العربي ، نجد ان الكاتب يمر مرور الكرام على هذه الظاهرة حاصرا اياها بهذا المقطع المشار اليه اعلاه . فلا ندري سبب الثراء المفاجيء هذا ولا نطالع - باستثناء ما جاء في هذه الفقرة - صورا تدل على هذا اللاتكيف مع الوضع المادي الجديد .

الاختصار والاختزال قد يبرره حجم (الرواية) - ٧٩ صفحة من الحجم الصغير - لكنه يسيء اليها كعمل ادبي . لنقرأ على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في صفحة ٢٢ : « عندما افرج عن الولد استدعاه الى مكتبة ، عامله برقة ، اوما اليه ان يكلم البيت بالتلفون .. ردت سوزي ، تبادلا كلمات المجاملة التقليدية ، زاره الاب ليشكره . رده له الزيارة في المحل . شاهد الوف الجنهييات تدخل وتخرج من خزانة مستريحه .. »

تصور هذه الفقرة بوضوح الأسلوب السردى البرقى الذي كتب فيه المؤلف هذا العمل ، وكأنه كان يلهث ساعيا الى طرح موقف والسلام . ففي صفتين فقط نقرأ عن عملية تفتيش بيت سوزي وعن المعاملة الخاصة (الصيد) التي يقوم بها مجدي وعن زواج مجدي من سوزي .

اما ما كتبه رفعت السعيد في وصف العلاقة بين الزوجين فيكتسب أصالة ونكاء مميزين : « تحولوا الى ممثلين يلعب كل منهما دوره ببرود المحترف امام الطرف الآخر » . صفحة ٣٦ . « لكنه واليوم عيد زواجه لا يشعر بأي قدر من السعادة . بهجة السيارة والشقة التملك الفاخرة وانسياب المال لم تتلاش ، ولكنها فقدت لعانها . »

ويلاحظ في هذا الفصل استثمار المؤلف للملكة الذاكرة للسيطرة على الزمن . الا ان استحضار الماضي يبقى عشوائيا لا تتحكم فيه قوانين بعينها .

ومما يلفت النظر ايضا في هذه الرواية كمية الاشخاص الثانويين فيها . فالست صباح (لا نعرف بالضبط من هي) يذكرها بسطور قليلة متفرقة . كذلك الاسطى محمود الايمجي عشيقها (ثلاثة سطور متفرقة) . وام سيد التي يضاجعها رغم قبحها وهي صاحبة الغرفة التي يسكنها مع أمه . امه ببورها كانت تلاحظ العلاقة بين ام سيد ومجدي لكنها سكنت نظرا لكونها مديونة بالايجار لام سيد . وهكذا نجد ان أربع شخصيات في الرواية لا تظهر الا عبر سطر او ثلاثة حتى مدحت وسناء الفتاة الفلسطينية لا يمتلكان في الرواية الا حضورا مختصرا جدا . وهذا مقتل اي رواية فالشخصيات مهما كانت ثانوية ينبغي ان تأخذ كامل ابعادها .

يبقى ان اشير الى الفقرة الخاصة بوصف الزمن في الزنزانة فهذه الفقرة تمثل اجمل ما في الرواية ولا شك في انها نجحت في تصوير احساس مدحت بل احساسه نحو نفسه ونحو الزمن نفسه حين يتحول من موضوعي الى ذاتي . ولا شك ايضا في ان نهاية الرواية وبالتحديد فيما يتعلق بطرد سوزي للضابط مجدي (زوجها) من البيت تسجل نقطة ايجابية لصالح الرواية. فما ان يفشل زواج العسكري صاحب السلطة من البرجوازية سوزي يجد نفسه مطرودا بعد انتهاء العلاقة الى العقم وقد فقد كل شيء . بل ويكتشف انه لم يكن يملك اي شيء : « انهالت فوق رأسه بشتائم بذئته . تصور كل شيء الا ان تكون سوزي هائم تختزن في فمها كل هذه الالفاظ (..) فجأة ارتطمت بوجهه بصقة (..) اشار مسمار من اصبعها امشي اخرج برة . تجدد اكتشافه القديم هو لا يمتلك شيئا في هذا البيت ».

مؤنس الرزاز

تحاول أن « تتأنس » ، أن تجد أنيسك في ذاتك . فيضيع جهدك عبثاً . هل هذا كل ما يصل اليه كتاب بيكيت « تأنس » ؟ فيما يلي عرض لهذا الكتاب ، مع فقرات مختارة منه

قراءات

□ □

التأنس

وحبك في ذاتك . حتى حياتك لا يمكن أن تكون رفيقة لك . ماضيك ينحل كما ينحل حاضرك : « عملية » مغلقة هي (لذلك ؟) كل شيء . ولا شيء . ثم كل شيء . ولا شيء مرة أخرى إذا أردنا أن نستعمل لغة بيكيت . ولأن هذه العملية ، التي هي أنت موجودا ، لا تترك خارجها « غيرا » ، يكون بحثك عن هذا الغير محاولة لكسر هذه العملية ، التي لا يمكن كسرها إلا حين تعين نفسك اقنوميا فيها :

أين أنت منها ؟ أي ماذا يحملك ؟ تقوينا محاولة إيجاد الأنيس (الغير مطلقا) إلى محاولة لإيجاد النفس ، إذ تتبع لولب وجوبنا فيقودنا إلى ما لا نهاية له ، نزولا ، إلى الداخل ...

النتيجة : أنت موجود ولا دخل لك في ذلك . ولا دخل لك في ذلك لأنك لا تقرره من خارج . ولهذا معنيان : أولهما أنني إذا قررت أن لا أتدخل ، أن لا أشارك في العملية التي هي أنا - بون - أنا ، فإن هذه ستكون عملية أخرى هي أيضا « أنا - بون - أنا » :

والمعنى الثاني ، هو أن التفكير أولا ، والرأي ثانيا ، والحس ثالثا (مراحل التحليل الردي في الكتاب) لا توصل إلى ذات ، بل إلى جمعية ظواهر ، أي إلى وجود إشكالي (عملية أيضا) . ذلك أن الإنسان ، عند بيكيت ، ليس « أنا أفكر » بل « أنا أتخيل » : $ex - cogito \text{ ergo } sum$

— هكذا يكتب الكوجيتو عند بيكيت ، وهكذا يترجم :

« أنا أتخيل (أفكر خارجا) إذا أنا موجود » .

وأنا هنا ، لا يكون أسما ، ولا ضميرا ، أنه « ما لا يسمى » الخيال هو المكان الذي أنت تحدث فيه ، فيه تفكر خارج ذاتك ، وتحس خارج ذاتك . الخيال هو التفكير لا اقنوميا ، التفكير بغير ضمير بغير مسند اليه .

حورية صوتك

« هل كان يمكن في زمانك أن تقول أنا لذاتك ؟ » هكذا يسأل أحد الأصوات في مشهد « That time » (الذي قدمه المؤلف على مسرح القصر الملكي ، في بريطانيا ، في ربيع عام ١٩٧٦ ، خلال الاحتفالات التي أقيمت بمناسبة بلوغه سن السبعين .) وهذا هو بالضبط سؤال التأنس : لكي تجد أنيسا يجب أن تستطيع أن تقول « أنا » لذاتك . ولكن أين تبحث عن أنا تقولها ؟ في ما تقول ؟ وليس القول ضروريا للحياة . في ما تحس به ؟ وليس شعورك في ظهوره لك ، أي كتعبير (البكاء مثلا ، كما في مشهد « ليس أنا ») مما لا غنى عنه للحياة . يبدو أن ما لا غنى عنه ، بالنسبة إلى بيكيت ليس إلا على مستوى الصوت ، الصوت الذي « ينبض » في أنفنا . بل في دماغنا . صوت الفراغ الذي يتاح لصوتنا . (هناك أن فقر الدم أو ارتفاع ضغط الدم من أسباب طنين الأذن !)

وصورة الصوت التي ترجع دائما في أعمال بيكيت ، ترجع بشكل منهجي حين تكون شخصيته في طريق البحث عن الذات . وهذا ما نلاحظه في النصين الأنفي الذكر : « تلك المرة » ، حيث يسمع الباحث عن ذاته ثلاثة أصوات ، هي أصواته ، تاتي من خارج ، وكأنها تعبر فوق رأسه : وفي « ليس أنا » قبل ذلك ، صوت ووجه يرسمه الصوت . هذا الصوت الذي كان بيكيت يتبع حوريته ، هو هذا الذي نسمعه في السكون ، حين « ننتسم » . إنه « نسمعنا » بالذات ، وهو بذلك انتظار . هكذا حين يبحث بيكيت عن بداية ، يصل إلى مبدأ . وراء الانتظار انتظار . انتظار انتظار .

المأساة ان المأساة انتهت

وراء المبدأ مبدأ . أي عملية . وجود اشكالي . لان البحث عن الذات عند بيكيت هو بحث عن بداية ، والبداية لا يمكن ايجادها مهما رجعنا إلى الوراء في نواتنا . هذا الذي نراه لا ينتهي ، أمامنا . ليس مأساة . المأساة أنه لا ينتهي لأنه انتهى . فالمأساة سهلة في التصور الخطي للزمن ، إنها تتقضى بصفة اللارجوع في الزمن ، صفة اللاتعويض . أما في التصور الدوري الذي يقود اعمال بيكيت فكل شيء ، يعود ، ويمكن انتظار عودته . ولكن ، إذا كانت صفة كل شيء أن يعود ، فكيف يمكن أن « يحصل » شيء ما ؟ كيف يمكن أن نصل إلى المأساة في التصور الدوري للزمن ؟ الحياة ليست مأساوية بمبداها بل ببدايتها : تعيش حياة هي مأساة منتهية ، وتحاول أن تخلق مأساتك لكي تجتاز المأساة التي لا يمكن اجتيازها . المأساة مستحيلة . هذه هي مأساتنا .

الحوار - التحرير ، ملاحظات أخيرة

وكتاب التانس هذا ، يذكرنا بأن كتابه لم يكن في مسرحه (أو فنه القصصي) يؤمن بوجود الحوار . لذلك لا يتغير شيء على مستوى الحوار الذاتي : لا وجود للحيرة .

فإن بيكيت الذي يتميز بتلغمه . يتميز بأنه حين يتلغم ، إنما يتلغم معه اللغة ، ولا يجد في هذا الشكل وجودا كافيا ، ثقلا كافيا . .

كانت العرب تقول « حاربعد ما كان » وتستعمل التحرير بمعنى الثبات : « تحرير الماء في الغيم » أي اجتمع ، وتحرير الدهر أي بقاءه . وهذا المعنى ينطبق على اعمال بيكيت ، وخصوصا على هذا الكتاب ، يترك الشك لأنه لا يوصل إلى يقين أولي ، ثم يترك الظن لأن البداية ليست في الجديد .

ولكن لماذا لم يجرب الرغبة ؟ لماذا جرب كل الأوضاع الممكنة في العزلة . ولم يجرب الاستمنا . افليس الاستمنا « امكانية لقاء ؟ ربما ، فقط ، لأنه لا يريد أن يصدم : في هذه الحالة لا يصعب أن يعود الشخص إلى فكرة التخيل . من هو الذي يستمني ؟ أنت أم آخر تخيله ، أم آخر يتخيله آخر تخيله أنت ؟ »

نعود إلى الكتاب .

مختارات

صوت يصل إلى أحدهم في الظلام . أن يتخيل .

صوت يصل إلى مستلق على ظهره في الظلام . الظهر ، لكي لا يسمى غيره ، يقول له ذلك ، الطريقة . التي يتغير بها الظلام حين يفتح عينيه وكذلك حين يغمضهما ...

إلى مستلق على ظهره في الظلام صوت يفت ماضيا ...

إذا لم يكن الصوت موجها اليه ، فإنه حكما موجه إلى آخر . وهكذا بما تبقى له من عقل ، فإنه يعقل . إلى آخر غير هذا الآخر . أو غيره هو . أو غير آخر . إلى آخر غير هذا الآخر أو غيره هو أو غير آخر . إلى مستلق على ظهره في الظلام على كل حال . إلى مستلق على ظهره في الظلام سواء أكان هو ذاته ، أو واحدا آخر . وهكذا بما تبقى له من عقل ، فإنه يعقل ، ويعقل خطأ

مخترع الصوت والسامع وذاته . مخترع ذاته لكي يتانس . أن يلزم ذلك . يتحدث عن نفسه كما عن آخر .

يقول وهو يتحدث عن نفسه ، يتحدث عن نفسه كما عن آخر .

في الظلمة ذاتها أو في ظلمة أخرى . أحد غيره يتخيل كل ذلك لكي يتأنس . كلام واضح في الظاهر ، من الوهلة الأولى . ولكن حين نطيل النظر فيه يكتنفه الغموض . إلى أن تغمض العين ، ومتفكرا كذلك ، يستطيع الرأس أن يستعلم : ما معنى ذلك ؟ ما معنى ذلك ، الذي ، للوهلة الأولى ، كان يبدو واضحا ؟ إلى أن ينفلق الرأس أيضا ، بمعنى ما . كما قد ينفلق شبك غرفة معتمة فارغة . الشباك الوحيد ، المثل على الخارج المعتم . ثم لا شيء بعد . لا . لسوء الحظ لا . يبقى بصيص مندف ورعشات . تقفزات العقل التي لا يعبر عنها . التي لا تسكن (...)

ولكن لماذا أو ؟ لماذا في ظلام آخر ، أو في الظلام ذاته ؟ ومن يسأل عن ذلك ؟ ومن يسأل عن يسأل عن ذلك ؟ والجواب ، الذي يتخيل كل ذلك ، أيا كان ، في ظلمة مخلوقة بذاتها ، أو في ظلمة أخرى . لكي يتأنس . من يسأل في نهاية المطاف من يسأل ؟ وفي نهاية الأمر يجيب كما بين أعلاه ، مضيفا ، أستاذ ، بعد ذلك بكثير ، شرط أن لا يكون شخصا غيره أيضا . لا مجال لأجاده ، لا مجال للبحث . آخر ما لا يعقل . ما لا يتسمى ، الضمير الأخير . أنا . صه بسرعة . (...)

النور الذي كان عندئذ . على ظهره في الظلام النور الذي كان عندئذ . نور بلا غيوم ولا شمس . تخسف نفسك عند بزوع النهار ، وتتسلق إلى مخبئك على نصل السكين . عش في الوزال .

أن يبت على سبيل المثال ، بعد انعام التخيل ، لصالح التمدد اما على الظهر أو على البطن ، وأن يكون هذا الوضع على المدى البعيد ، مخيبا كرفقة . هل من الممكن في هذه الحال ، نعم ام لا ، أن يستبدل بوضع آخر . كالفرفصة مثلا (...) أو حتى الحركة . حتى على الرجلين واليدين (...) أو طريقة ما ، مختلفة ، للتنقل . امكانيات اللقاء .

شعور بالوهن . نون الخروج من الشخصية . مشروع شائك . ولكن من الناحية الجسدية . هل عليه أن يرقد بلا حراك حتى النهاية ؟ وحدها رموشه التي تتحرك بين الحين والحين لأنها يجب ، تقنيا ، أن تتحرك . لكي تستقبل أو تستبعد الظلام .

(...) ولكن بشيء من التخيل ، أكثر ، يرى أنه قد تخيل خطأ .

من الصوت إذا ، لا يمكن انتظار أي ضوء يلقي على طبيعة المكان الذي يرقد فيه شيخنا المستمع . في الظلمة الفائقة الحد . بلا حدود . أن يلزم ذلك في الوقت الحاضر . مضيفا فقط ، ما هو هذا النوع من التخيل المطلق إلى هذه الدرجة بالنطق ؟ نوع على حدة .

شخص آخر ، يتخيل كل ذلك كي يتأنس . في ظلمة مخلوقة بالذات أو في ظلمة أخرى . أن نتخيل بسرعة . فيها بالذات .

(...) شكوك تخيب شيئا فشيئا بقدر ما يعود الصوت ، عوضا عن التشتت في الزوايا الأربع ، فينفلق عليه .

(...) فإذا آخر غيره . مما لا يعني شيئا . وهو يخلق أوهاما لكي يلفظ عدمه .

(...) ولكن الآن وهو يزحف . يزحف ويقع . يزحف من جديد ، ومن جديد يقع ، في الظلام الوهمي ذاته ، ظلام بقية أوهامه .

والصوت ، بعد أن هام طويلا كأنه مضلل ، يجد مكانه ، وضعفه النهائي . مكانه أين ؟ أن نتخيل بتبصر .

(...) فإذا لم يبق إلا الانبطاح . ولكن كيف ؟ منبطحا كيف ؟ كيف ترتب الساقين ؟ والذراعين ؟ والرأس ؟ منبطحا في الظلام ، يتمسك بارادة أن يرى كيف يستطيع أن يلبث منبطحا بشكل أفضل . وكيف منبطحا بشكل أفضل ، يتأنس .

أي رؤى للنور في الظلام ؟ من يتعجب هكذا ؟ من يسأل من يتعجب ، أي رؤى في الظلام الذي هو بدون ظل لنور - وظل كذلك آخر أيضا ؟ متخيلا كل ذلك لكي يتأنس . أي مساهمة أيضا في الانس يكون ذلك . كذلك آخر أيضا متخيلا كل ذلك لكي يتأنس . بسرعة بسرعة صه .

(...) وهكذا في الظلام ، مقعيا تارة ومستلقيا أخرى ، تجهد نفسك عبثا . وكما أن الانتقال من أول الوضعين

إلى الثاني يحدث ، مع الوقت ، بشكل أيسر وأكثر تلقائية ، فكن ذلك الأمر إن العكس بالعكس . إلى درجة أن التمدد الذي كان استرخاء اتفاقيا ، يصبح اعتياديا ، وأخيرا ، يصبح هو القاعدة .

الآن أنت ، على ظهرك في الظلام ، لن تعود إلى القعود لكي تضم ساقيك بين ذراعيك وتخفص رأسك حتى لا تعود تستطيع . ولكن ، وقد أرجعت وجهك نهائيا ، ستجهد نفسك عبثا على خرافتك . إلى أن تسمع أخيرا ما مؤاده أن الكلمات تصل إلى نهايتها . وكل كلمة مفرغة أقرب إلى الأخيرة . ومع الكلمات الخرافة . خرافة آخر معك في الظلام . خرافتك أنت مخرفا عن آخر معك في الظلام ، وبالنتيجة هذا أفضل ، على كل حال ، وقد ضاع جهدك ، وانت كما كنت يوما .

وهيد .

اعداد: جاك الاسود